

Семь светильников архитектуры

Джон Раскин

The Seven Lamps of Architecture

John Ruskin



Электронная книга проекта "Гутенберг" о семи светильниках архитектуры

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Семь архитектурных светильников

Автор: Джон Раскин

Дата выхода: 18 апреля 2011 [Электронная книга № 35898]

Язык: Английский

Кредиты: Подготовлено командой онлайн-корректоров по адресу <http://www.pgdp.net>

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "СЕМЬ СВЕТИЛЬНИКОВ
АРХИТЕКТУРЫ" ***

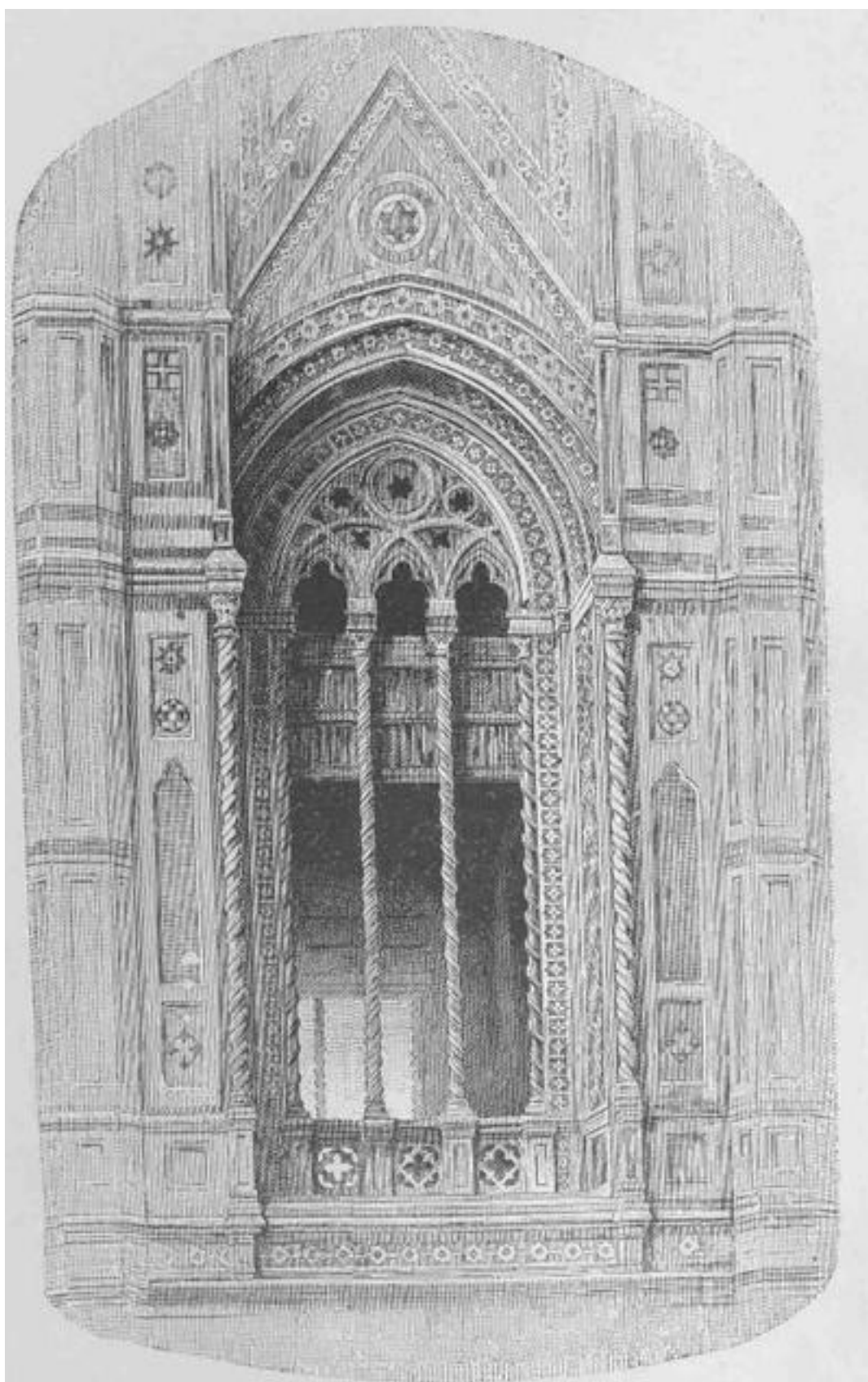


PLATE IX.—(*Frontispiece*—Vol. V.)

TRACERY FROM THE CAMPANILE OF GIOTTO AT FLORENCE

Орнамент с колокольни Джотто во Флоренции.

Семь архитектурных светильников
 Лекции по архитектуре и живописи
 Изучение архитектуры

Джона Раскина

Бостонское
издательство
Даны Эстес и Компании

Содержание.

СЕМЬ АРХИТЕКТУРНЫХ СВЕТИЛЬНИКОВ.

	СТРАНИЦА
Предисловие	5
Введение	9
ГЛАВА I.	
Жертвенный светильник	15
ГЛАВА II.	
Светильник истины	34
ГЛАВА III.	
Светильник силы	69
ГЛАВА IV.	
Светильник красоты	100
ГЛАВА V.	
Светильник жизни	142
ГЛАВА VI.	
Лампа памяти	167
ГЛАВА VII.	
Светильник послушания	188

Примечания	203
------------	-----

ЛЕКЦИИ ПО АРХИТЕКТУРЕ И ЖИВОПИСИ.

Предисловие	213
Лекция I.	217
Лекция II.	248
Дополнения к лекциям I. и II.	270
Лекция III. Тернер и его работы	287
Лекция IV. Прерафаэлит	311
Дополнения к лекции IV.	334

ИЗУЧЕНИЕ АРХИТЕКТУРЫ.

Исследование в области архитектуры	339
------------------------------------	-----

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

СЕМЬ АРХИТЕКТУРНЫХ СВЕТИЛЬНИКОВ

ТАБЛИЧКА	СТРАНИЦА
I. Украшения из Руана, Сен-Ло и Венеции	33
II. Часть собора Сен-Ло, Нормандия	55
III. Узоры из Кана, Байе, Руана и Бивэ	60
IV. Пересекающиеся молдинги	66
V. Капитель из Нижней аркады Дворца дождей, Венеция	88
VI. Арка с фасада церкви Сан-Микеле в Лукке	90
VII. Украшения с пирсингом из Лизье, Байе, Вероны и Падуи	93
VIII. Окно из Ка'Фоскари, Венеция	95
IX. Орнамент с колокольни Джотто во Флоренции.	<i>Фронтиспис.</i>
X. Узоры и лепнина из Руана и Солсбери	122
XI. Балкон на Кампо Святого Бенедетто, Венеция	131
XII. Фрагменты из Аббевиля, Лукки, Венеции и Пизы	149
XIII. Фрагменты аркады с южной стороны Феррарского собора	161
XIV. Скульптуры из Руанского собора	165

ЛЕКЦИИ ПО АРХИТЕКТУРЕ И ЖИВОПИСИ

Тарелка	Я. Инжир.	1, 3 и 5. Иллюстративные схемы	219
---------	-----------	--------------------------------	-----

"	II.	"	2. Окно в замке Окхэм	221
"	III.	"	4 и 6. Ветка ясеня и ее усовершенствование по греческим принципам	226
"	IV.	"	7. Окно в соборе Дамблдора	"
"	V.	"	8. Средневековая башенка	235
"	VI.	"	9 и 10. Ломбардские башни	238
"	VII.	"	11 и 12. Шпили в Контансе и Руане	240
"	VIII.	"	13 и 14. Иллюстративные схемы	253
"	IX.	"	15. Скульптура в Лионе	254
"	X.	"	16. Ниша в Амьене	255
"	XI.	"	17 и 18. Голова тигра и ее усовершенствование по греческим принципам	258
"	XII.	"	19. Чердачное окно в отеле Бургтеруд	265
"	XIII.	"	20 и 21. Деревья, нарисованные в тринадцатом веке	294
"	XIV.	"	22. Скалы, нарисованные школой Леонардо Да Винчи	296
"	XV.	"	23. Ветви деревьев по Тициану	298

СЕМЬ СВЕТИЛЬНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Заметки, составляющие основу нижеследующего эссе, были собраны воедино во время подготовки одного из разделов третьего тома "Современных художников".[A] Когда-то я думал придать им более развернутую форму; но их полезность, какой бы она ни была, вероятно, уменьшилась бы из-за дальнейшей задержки с их публикацией больше, чем увеличилась бы из-за большей тщательности в их расположении. Полученные в каждом конкретном случае путем личного наблюдения, среди них могут быть некоторые детали, ценные даже для опытного архитектора; но в отношении мнений, основанных на них, я должен быть готов нести обвинение в дерзости, которое вряд ли может не быть предъявлено автору, который использует догматический тон, говоря об искусстве, которым он никогда не занимался. Однако бывают случаи, когда люди чувствуют слишком остро, чтобы молчать, и, возможно, слишком сильно, чтобы ошибаться; я был вынужден пойти на эту дерзость; и я слишком сильно пострадал от разрушения или пренебрежения архитектурой, которую я больше всего любил, и от возведения того, что я не могу любить, чтобы рассуждать осторожно, уважая скромность моего несогласия с принципами, которые вызвали презрение одних или определили замысел других. И я был менее

осторожен в том, чтобы изменить уверенность своих заявлений о принципах, потому что посреди оппозиции и неопределенности наших архитектурных систем мне кажется, что в любом *положительном* мнении есть что-то благодарное, хотя во многих моментах оно неверно, поскольку полезны даже сорняки, которые растут на песчаном берегу.

Однако читатель должен принести свои извинения за поспешное и несовершенное оформление табличек. Имея в руках гораздо более серьезную работу и желая просто проиллюстрировать ее смысл, я иногда совершенно не справлялся даже с этой скромной целью; и текст, как правило, написанный до завершения иллюстрации, иногда наивно описывает как возвышенные или красивые черты, которые на пластинке обозначены кляксой. Я буду признателен, если читатель в таких случаях отнесет похвалу к Архитектуре, а не к иллюстрации.

Однако, насколько позволяют судить их грубость, листы представляют ценность; они являются либо копиями записок, сделанных на месте, либо (Листы IX и XI) увеличенными и адаптированными по дагерротипам, сделанным под моим личным руководством. К сожалению, большое расстояние от земли до окна, о котором идет речь на фото IX. делает нечетким даже дагерротип; и я не могу поручиться за точность какой-либо из деталей мозаики, особенно тех, которые окружают окно и которые, как я скорее представляю, в оригинале выполнены рельефно. Общие пропорции, однако, тщательно соблюдены; спирали стержней подсчитаны, и эффект целого настолько близок к эффекту самой вещи, насколько это необходимо для целей иллюстрации, для которой дана табличка. За точность остального я могу ответить, даже за трещины в камнях и их количество; и хотя расплывчатость рисунка и живописный характер, которые неизбежно придаются попыткам изобразить старые здания такими, какими они выглядят на самом деле, возможно, уменьшат их доверие к архитектурной достоверности, они поступят несправедливо.

Система обозначения букв, принятая в нескольких примерах, в которых были приведены разделы, кажется несколько неясной в ссылках, но в целом она удобна. Линия, обозначающая направление любого участка, обозначается, если участок симметричный, одной буквой; а сам участок - той же буквой с линией над ним, а.—а. Но если сечение несимметрично, его направление обозначается двумя буквами, а. а. а₂ на его концах; а само сечение теми же буквами с линиями над ними, а. а. а₂, на соответствующих концах.

Читатель, возможно, будет удивлен небольшим количеством зданий, о которых здесь упоминалось. Но следует помнить, что следующие главы претендуют только на изложение принципов, иллюстрируемых каждая одним или двумя примерами, а не на эссе о европейской архитектуре; и эти примеры я обычно брал либо из зданий, которые я люблю больше всего, либо из архитектурных школ, которые, как мне показалось, были описаны менее тщательно, чем они того заслуживали. Я мог бы столь же полно, хотя и не с точностью и определенностью, почерпнутыми из личных наблюдений, проиллюстрировать принципы, впоследствии выдвинутые на основе архитектуры Египта, Индии или Испании, как и на основе того, на что, как увидит читатель, направлено его внимание в основном, итальянских романского стиля и готики. Но мои привязанности, а также мой опыт привели меня к той цепи богато разнообразных и великолепно интеллектуальных школ, которая тянется, подобно высокому водоразделу христианской архитектуры, от Адриатического моря до Нортумбрийского моря, граничащего с

нечистыми школами Испании, с одной стороны, и Германии, с другой: и в качестве кульминационных точек и центров этой цепи я рассматривал, во-первых, города Валь д'Арно, представляющие итальянский романский стиль и чистую итальянскую готику; Венецию и Верону, представляющие итальянскую готику, окрашенную византийскими элементами; и Руан, с соответствующими нормандскими городами Каном, Байе и Кутансом, представляющими весь спектр северной архитектуры от романской до яркой.

Я мог бы привести больше примеров из нашей ранней английской готики; но я всегда считал невозможным работать в холодных интерьерах наших соборов, в то время как ежедневные службы, лампы и окуривание, проводимые на Континенте, делают их совершенно безопасными. Прошлым летом я предпринял паломничество к святыням Англии и начал с Солсбери, где следствием нескольких дней работы стало ухудшение здоровья, которое мне, возможно, будет позволено назвать среди причин незначительности и несовершенства настоящего Очерка.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО.

Несколько лет назад в беседе с художником, чьи работы, возможно, единственные на сегодняшний день, сочетают совершенство рисунка с великолепием цвета, автор задал вопрос относительно общих средств, с помощью которых легче всего достичь этого последнего качества. Ответ был столь же кратким, сколь и всеобъемлющим — "Знай, что ты должен делать, и делай это" — всеобъемлющим не только с точки зрения отрасли искусства, к которой он временно применялся, но и как выражение великого принципа успеха во всех направлениях человеческих усилий; ибо я полагаю, что неудачу реже приписывают либо недостатку средств, либо нетерпению к труду, чем смутному пониманию того, что на самом деле должно быть сделано; и поэтому, хотя это действительно является предметом насмешек, а иногда и порицания, то, что люди предлагают себе совершенство любого рода, к которому разум, при умеренном обращении, мог бы если они показали, что это невозможно с имеющимися в их распоряжении средствами, то более опасной ошибкой является позволять рассмотрению средств вмешиваться в нашу концепцию или, что не является невозможным, даже препятствовать нашему признанию добра и совершенства самих по себе. И об этом следует помнить с большей осторожностью; потому что, в то время как чувства и совести человека, которым помогает Откровение, всегда достаточно, если их серьезно направлять, чтобы позволить ему обнаружить, что правильно, ни его чувства, ни совести, ни осязания никогда не бывает достаточно, потому что они не предназначены для того, чтобы определить за него, что возможно. Он не знает ни своей собственной силы, ни силы своих товарищей, ни точной зависимости от своих союзников, ни сопротивления, которого следует ожидать от своих противников. Это вопросы, относительно которых страсть может исказить его выводы, а невежество должно ограничить их; но он сам виноват, если либо вмешивается в понимание долга, либо в признание права. И, насколько я осознал причины многих неудач, которым подвержены усилия разумных людей, особенно в вопросах политики, они, как мне кажется, в большей степени проистекают из этой единственной ошибки, чем из всех других, заключающейся в том, что исследование сомнительных и в некотором роде необъяснимых отношений возможностей, случайности, сопротивления и неудобства неизменно предшествует

определению того, что является абсолютно желательным и справедливым, даже если оно не заменяет его полностью. Нет ничего удивительного и в том, что иногда слишком холодный расчет наших сил слишком легко примиряет нас с нашими недостатками и даже приводит к фатальной ошибке, заключающейся в предположении, что наши предположительные возможности хороши сами по себе, или, другими словами, что необходимость правонарушений делает их безобидными.

То, что верно для человеческой политики, мне кажется, не в меньшей степени верно и для отчетливо политического искусства Архитектуры. Я давно был убежден в необходимости для ее прогресса определенных усилий по извлечению из запутанной массы частичных традиций и догм, которыми она была обременена в ходе несовершенной или ограниченной практики, тех основных принципов права, которые применимы к каждому этапу и стилю ее осуществления. Объединяя технические и творческие элементы так же существенно, как человечество объединяет душу и тело, оно демонстрирует ту же слабо сбалансированную склонность к преобладанию низшей части над высшей, к вмешательству конструктивного элемента в чистоту и простоту отражающего элемента. Эта тенденция, как и любая другая форма материализма, усиливается с наступлением эпохи; и единственные законы, которые противостоят ей, основанные на частных прецедентах и уже рассматриваемые с неуважением как устаревшие, если не с вызовом как тиранические, очевидно, неприменимы к новым формам и функциям искусства, которых требуют потребности дня. Невозможно предположить, сколькими могут стать эти потребности; они возникают, странные и нетерпеливые, из каждой тени современных перемен. Насколько возможно достичь их без ущерба для основных характеристик архитектурного искусства, не может быть определено конкретными расчетами или соблюдением. Нет ни одного закона, ни одного принципа, основанного на прошлой практике, который не мог бы быть отменен в одно мгновение возникновением новых условий или изобретением нового материала; и наиболее рациональный, если не единственный способ предотвратить опасность полного разрушения всего, что является систематическим и непротиворечивым в нашей практике, или древнего авторитета в наших суждениях, — это прекратить на некоторое время наши попытки справиться с множющимся множеством конкретных злоупотреблений, ограничений или требований; и попытаться определить в качестве руководства для всех усилий некий постоянный, общий подход. , и непреложные законы права - законы, которые основаны на природе человека, а не на его знаниях, могут обладать неизменностью одного настолько, что ни увеличение, ни несовершенство другого не могут быть способны нарушить или аннулировать их.

Пожалуй, нет таких законов, присущих какому-либо одному искусству. Их диапазон обязательно включает в себя весь горизонт действий человека. Но они изменили формы и операции, относящиеся к каждому из его занятий, и степень их авторитета, безусловно, не может рассматриваться как уменьшение его веса. Те их особые аспекты, которые относятся к первому из искусств, я попытался проследить на следующих страницах; и поскольку, если верно сформулировать, они обязательно должны быть не только защитой от любой формы ошибки, но и источником любой меры успеха, я не думаю, что я претендую на них слишком много, называя их Светильниками архитектуры, или что это лень в попытках установить истинную природу и благородство их огня, отказываться от каких-либо любопытных или специальных расспросов о бесчисленных препятствиях, из-за которых их свет слишком часто искажался или подавлялся. .

Если бы была предпринята попытка такого дальнейшего изучения, работа, несомненно, стала бы более вызывающей зависть и, возможно, менее полезной, поскольку подвержена ошибкам, которых удастся избежать благодаря нынешней простоте ее плана. Какой бы простой она ни была, ее масштабы слишком велики, чтобы допустить какое-либо адекватное завершение, если только автор не считал оправданным тратить время на то, чтобы отказаться от областей исследования, в которые его вовлекло продолжение уже начатых работ. Как расположение, так и номенклатура предназначены скорее для удобства, чем для системы; первое произвольно, а второе нелогично; при этом не делается вид, что все или даже большее число принципов, необходимых для процветания искусства, включены в исследование. Однако будет обнаружено, что многие из них, имеющие большое значение, развиваются попутно из тех, которые были выдвинуты более специально.

Более серьезные извинения необходимы за явно более серьезную ошибку. Только что было сказано, что нет такой отрасли человеческой деятельности, постоянные законы которой не имели бы близкой аналогии с теми, которые управляют всеми другими видами человеческой деятельности. Но, более того, именно по мере того, как мы приводим к большей простоте и достоверности какую-либо одну группу этих практических законов, мы обнаруживаем, что они выходят за рамки простого условия связи или аналогии и становятся действительным выражением некоего конечного нерва или волокна могущественных законов, управляющих моральным миром. Каким бы подлым или незначительным ни был поступок, в его совершении есть нечто такое, что соответствует самым благородным формам мужской добродетели; а истина, решительность и воздержание, которые мы благоговейно рассматриваем как почетные условия духовного существа, оказывают репрезентативное или производное влияние на работу рук, движения тела и деятельность интеллекта.

И поскольку, таким образом, каждое действие, вплоть до проведения линии или произнесения слога, обладает особым достоинством в манере его совершения, которое мы иногда выражаем, говоря, что оно действительно совершено (поскольку линия или тон верны), то также оно способно обладать достоинством еще более высоким в мотиве его совершения. Ибо нет такого незначительного или подлого действия, которое не было бы совершено с великой целью и, следовательно, облагорожено; и нет такой великой цели, которая не заключалась бы в том, чтобы незначительные действия не помогали ей, и могут быть совершены так, чтобы сильно помочь ей, особенно в главной из всех целей - угождении Богу. Отсюда Джордж Герберт—

"Слуга с этим пунктом

Делает тяжелую работу божественной;

Тот, кто подметает комнату, что касается твоих законов,
делает это и действия прекрасными".

Следовательно, настаивая или рекомендуя какой-либо акт или способ действия, мы имеем выбор из двух отдельных линий аргументации: одна основана на представлении целесообразности или внутренней ценности работы, которая часто невелика и всегда спорна; другая основана на доказательствах ее связи с высшими уровнями человеческой добродетели и ее приемлемости, насколько это возможно, для Того, кто является источником добродетели. Первый метод обычно является более убедительным, второй, несомненно, более убедителен; только он может вызвать оскорбление, как если бы было непочтением приводить соображения,

столь весомые при рассмотрении вопросов небольшой временной важности. Однако я считаю, что нет ошибки более необдуманной, чем эта. Мы относимся к Богу с непочтением, изгоняя Его из своих мыслей, а не ссылаясь на Его волю в незначительных случаях. Он не является ограниченным авторитетом или разумом, который не может быть обеспокоен мелочами. Нет ничего более незначительного, чем то, что мы можем почитать Бога, прося Его руководства в этом вопросе, или оскорбить Его, взяв это в свои руки; и то, что верно для Божества, в равной степени верно и для Его Откровения. Мы пользуемся им наиболее благоговейно, когда это наиболее привычно: наша наглость заключается в том, что мы всегда действуем без оглядки на него, наше истинное почитание его заключается в его универсальном применении. Меня обвиняли в фамильярном произнесении его священных слов. Мне жаль, что я причинил боль, поступив таким образом; но моим оправданием должно быть мое желание, чтобы эти слова были положены в основу каждого аргумента и проверки каждого действия. Они недостаточно часто звучат у нас на устах, недостаточно глубоко запечатлеваются в нашей памяти и недостаточно лояльны в нашей жизни. Снег, пар и штормовой ветер исполняют Его слово. Являются ли наши поступки и мысли более легкими и необузданными, чем эти, — что мы должны забыть об этом?

Поэтому я рискнул, придав некоторым отрывкам вид непочтительности, использовать более высокую линию аргументации везде, где она казалась четко прослеживаемой: и я бы попросил читателя особо обратить на это внимание не только потому, что я считаю это лучшим способом достижения окончательной истины, и еще меньше потому, что я считаю этот предмет более важным, чем многие другие; но и потому, что в такой период, как нынешний, каждый предмет, несомненно, следует рассматривать в таком духе или не рассматривать вообще. Аспект приближающихся к нам лет столь же серьезен, сколь и полон тайны; и тяжесть зла, с которым нам приходится бороться, возрастает подобно утечке воды. Сейчас не время для праздности в метафизике или развлечений в искусстве. Богохульства на земле звучат все громче, а ее страдания с каждым днем становятся все тяжелее; и если посреди усилий, которые каждый порядочный человек призван приложить для их подавления или облегчения, законно попросить задуматься на мгновение, поднять палец в любом направлении, кроме непосредственной и непреодолимой нужды, то, по крайней мере, мы обязаны подходить к вопросам, которыми мы хотели бы его заинтересовать, в духе, который стал привычкой его ума, и в надежде, что ни его рвение, ни его полезность не смогут повлиять на нас. быть остановленным потраченным часом, который показал ему, как даже те вещи, которые казались механическими, безразличными или достойными презрения, зависят в своем совершенстве от признания священных принципов веры, истины и послушания, борьба за которые стала делом его жизни.

СЕМЬ СВЕТИЛЬНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ.

ГЛАВА I.

ЖЕРТВЕННЫЙ СВЕТИЛЬНИК.

I. Архитектура - это искусство, которое так располагает и украшает здания, возведенные человеком для любых целей, что их вид способствует его психическому здоровью, силе и удовольствию.

В начале любого исследования очень важно проводить тщательное различие между архитектурой и зданием.

Строить, буквально подтверждать, в общепринятом понимании означает соединять и подгонять несколько частей любого здания или сосуда значительного размера. Таким образом, у нас есть церковное строительство, домостроение, судостроение и каретостроение. То, что одно здание стоит, другое плавает, а третье подвешено на железных пружинах, не имеет никакого значения для природы искусства, если его так можно назвать, строительства или назидания. Люди, исповедующие это искусство, по отдельности являются строителями, церковными, военно-морскими или любого другого названия, которое может оправдать их работа; но строительство не становится архитектурой только из-за устойчивости того, что оно возводит; и это не больше архитектура, которая возводит церковь или которая приспособливает ее для приема и содержания с комфортом требуемого количества людей, занятых определенными религиозными должностями, чем архитектура, которая делает экипаж удобным или корабль быстрым. Я, конечно, не имею в виду, что это слово не часто или даже не может быть законно применено в таком смысле (когда мы говорим о военно-морской архитектуре); но в этом смысле архитектура перестает быть одним из изящных искусств, и поэтому лучше не рисковать из-за расплывчатой номенклатуры путаницей, которая могла бы возникнуть и часто возникала из-за распространения принципов, которые полностью относятся к строительству, на сферу собственно архитектуры.

Поэтому давайте сразу ограничим это название тем искусством, которое, принимая и допуская в качестве условий своей работы потребности и обычное использование здания, придает его форме определенные черты, почтенные или красивые, но в остальном ненужные. Таким образом, я полагаю, никто не назвал бы архитектурными законы, определяющие высоту бруствера или положение бастиона. Но если к каменной облицовке этого бастиона добавить такую ненужную деталь, как канатная лепнина, то *это* и есть Архитектура. Точно так же было бы неразумно называть зубчатые стены или мачиколяции архитектурными элементами, если они состоят только из передовой галереи, опирающейся на выступающие массы, с открытыми промежутками внизу для нападения. Но если эти выступающие массы вырезаны внизу в виде закругленных ходов, что бесполезно, и если заголовки интервалов изогнуты и украшены трилистниками, что бесполезно, *это* и есть Архитектура. Возможно, не всегда легко провести черту так резко и просто, потому что есть немного зданий, которые не претендуют на то, чтобы быть архитектурными; не может быть ни архитектуры, которая не основана на строительстве, ни хорошей архитектуры, которая не основана на хорошем строительстве; но совершенно легко и очень необходимо сохранять четкость идей и полностью понимать, что архитектура занимается только теми характеристиками здания, которые выходят за рамки его обычного использования. Я говорю "обычный", потому что здание, возведенное в честь Бога или в память о людях,

несомненно, имеет назначение, которому соответствует его архитектурное убранство, но не такое, которое ограничивает какими-либо неизбежными потребностями его план или детали.

II. Таким образом, собственно архитектура естественным образом подразделяется на пять разделов:

Религиозный; включая все здания, возведенные для служения Богу или в его честь.

Мемориальный; включая как памятники, так и могилы.

Гражданский; включая каждое здание, возведенное нациями или обществами в целях общего бизнеса или удовольствия.

Военный; включая всю частную и общественную архитектуру обороны.

Домашний; включая все звания и виды жилищ.

Теперь, из принципов, которые я попытался бы развить, хотя все они, как я уже сказал, должны быть применимы к каждой стадии и стилю искусства, некоторые, и особенно те, которые скорее возбуждают, чем направляют, обязательно имеют более полное отношение к одному виду зданий, чем к другому; и среди них я бы поставил на первое место тот дух, который, оказывая влияние на все, тем не менее имеет такое особое отношение к религиозной и мемориальной архитектуре — дух, который предлагает для такой работы драгоценные вещи просто потому, что они драгоценны; не как необходимые для здания, а как подношение, сдача и жертвоприношение того, что является ценностью. для самих себя желанными. Мне кажется, не только то, что это чувство в большинстве случаев полностью отсутствует у тех, кто продвигает религиозные здания наших дней; но что многие из нас даже сочли бы его невежественным, опасным или, возможно, преступным принципом. У меня нет места вдаваться в обсуждение всех различных возражений, которые могут быть выдвинуты против этого, — они многочисленны и пространны; но я, возможно, могу попросить читателя набраться терпения, пока изложу те простые причины, которые заставляют меня верить, что это хорошее и справедливое чувство, столь же угодное Богу и благородное в людях, поскольку оно, несомненно, необходимо для создания любого великого произведения в том роде, которым мы сейчас занимаемся.

III. Теперь, во-первых, давайте четко определим этот Светильник, или Дух Жертвенности. Я уже говорил, что это побуждает нас предлагать драгоценные вещи просто потому, что они драгоценны, а не потому, что они полезны или необходимы. Это дух, например, который из двух видов мрамора, одинаково красивых, применимых и прочных, выбрал бы более дорогой, потому что это так, и из двух видов декора, одинаково эффективных, выбрал бы более сложный, потому что это так, чтобы он при том же соотношении представлял больше затрат и больше размышлений. Поэтому оно наиболее неразумно и восторженно и, возможно, лучше всего определяется негативно, как противоположность преобладающему чувству современности, которое стремится добиться наибольших результатов при наименьших затратах.

Таким образом, у этого чувства есть две различные формы: первая - желание проявить самоотречение просто ради самодисциплины, желание, вызванное отказом от любимых или желанных вещей, поскольку нет прямого призыва или цели, на которые можно было бы ответить таким поступком; и вторая - желание почтить или порадовать кого-то другого дороговизной жертвы. Практика в первом случае является либо частной, либо публичной; но чаще всего и, возможно, наиболее правильно, частной; в то время как в последнем случае действие обычно и с наибольшей выгодой является публичным. Итак, на первый взгляд не может не показаться

тщетным утверждать целесообразность самоотречения ради него самого, когда ради столь многих благ оно каждый день необходимо в гораздо большей степени, чем кто-либо из нас практикует его. Но я полагаю, что именно потому, что мы недостаточно признаем или рассматриваем это как благо само по себе, мы склонны не выполнять свои обязанности, когда они становятся императивными, и с некоторой пристрастностью подсчитывать, оправдывает ли предлагаемое другим благо количество обид для нас самих, вместо того чтобы с радостью принять возможность пожертвовать собой как личную выгоду. Как бы то ни было, нет необходимости настаивать на этом здесь; поскольку для тех, кто решает практиковать самопожертвование, всегда есть более высокие и полезные способы, чем любые, связанные с искусством.

В то время как во второй области, которая особенно связана с искусствами, справедливость этого чувства еще более сомнительна; это зависит от нашего ответа на общий вопрос: действительно ли Божество может быть почитаемо подношением Ему каких-либо материальных ценностей или каким-либо проявлением рвения или мудрости, которые не приносят непосредственной пользы людям?

Ибо, заметьте, сейчас речь идет не о том, может ли справедливость и величественность здания соответствовать какой-либо моральной цели; речь идет не о *результате* труда любого рода, о котором мы говорим, а о простой стоимости - о сути, труде и времени как таковых: являются ли они, спрашиваем мы, независимо от их результата, приемлемыми приношениями Богу и рассматриваемыми Им как делающие Ему честь? До тех пор, пока мы относим этот вопрос к решению чувства, или совести, или просто разума, на него будет дан противоречивый или неполный ответ; он допускает полный ответ только тогда, когда мы сталкиваемся с другим, совершенно отличным вопросом, является ли Библия действительно одной книгой или двумя, и отличается ли характер Бога, раскрытый в Ветхом Завете, от Его характера, раскрытого в Новом.

IV. Итак, это самая надежная истина, что, хотя конкретные таинства, божественно назначенные для особых целей в любой данный период истории человечества, могут быть той же самой божественной властью отменены в другой период, невозможно, чтобы какой-либо характер Бога, к которому апеллируют или который описывается в каком-либо таинстве прошлого или настоящего, когда-либо мог быть изменен или понят как измененный отменой этого таинства. Бог один и тот же, и Ему всегда нравятся или не нравятся одни и те же вещи, хотя одна часть Его удовольствия может выражаться в одно время, а не в другое, и хотя способ, которым следует руководствоваться Его желанием, может быть Им милостиво изменен в соответствии с обстоятельствами людей. Так, например, было необходимо, чтобы для понимания человеком плана Искупления этот план с самого начала был предвосхищен видом кровавого жертвоприношения. Но во времена Моисея Богу такая жертва доставляла не больше удовольствия, чем сейчас; Он никогда не принимал в качестве умиловления за грех никакой жертвы, кроме одной-единственной в будущем; и чтобы у нас не возникло ни тени сомнения по этому поводу, бесполезность всех других жертв, кроме этой, провозглашается в то самое время, когда наиболее настоятельно требовалась прообразная жертва. Бог был духом, и ему можно было поклоняться только в духе и истине, так же единолично и исключительно, когда каждый день требовал типичного материального служения или приношения, как и сейчас, когда Он не просит ничего, кроме того, что исходит от сердца.

Итак, следовательно, наиболее надежным принципом является то, что, если в способе исполнения какого-либо обряда в любое время можно проследить обстоятельства, о которых нам либо говорят, либо мы можем законно заключить, что они были *угодны* Богу в то время, те же самые обстоятельства будут угодны Ему всегда, при выполнении всех обрядов или служб, к которым они могут быть приложены подобным образом; если только впоследствии не было обнаружено, что для какой-то особой цели теперь Его воля заключается в том, чтобы такие обстоятельства были отменены. И этот аргумент будет иметь еще большую силу, если можно будет показать, что такие условия не были существенными для полноты обряда в его человеческом использовании и значении, а только были добавлены к нему как *сами по себе* угодные Богу.

V. Итак, было ли необходимо для полноты левитского жертвоприношения как прообраза или для его полезности как объяснения божественных целей, чтобы оно чего-то стоило человеку, от имени которого оно было принесено? Напротив, жертва, которую он предвещал, должна была быть безвозмездным даром Бога; и стоимость или трудность получения жертвенного типа могли лишь в некоторой степени сделать этот тип неясным и менее выразительным для приношения, которое Бог в конце концов приготовит для всех людей. И все же эта дороговизна была *обычно* условием приемлемости жертвы. "И я не принесу в жертву Господу Богу моему того, что мне ничего не стоит". [B] Следовательно, дороговизна должна быть приемлемым условием во всех человеческих жертвоприношениях во все времена; ибо если это было угодно Богу однажды, то должно нравиться Ему всегда, если только Он не запретит это напрямую впоследствии, чего никогда не было.

Опять же, было ли необходимо для типичного совершенства левитского приношения, чтобы оно было лучшим из стада? Несомненно, незапятнанность жертвы делает ее более выразительной для христианского сознания; но было ли это потому столь выразительным, что этого на самом деле и во многих словах требовал Бог? Вовсе нет. Он потребовал этого явно на тех же основаниях, на каких потребовал бы этого земной правитель, как свидетельство уважения. "Предложи это сейчас своему правителю". [C] И менее ценное приношение было отвергнуто не потому, что оно не изображало Христа и не соответствовало целям жертвоприношения, а потому, что оно указывало на чувство, которое не желало отдавать лучшее из того, что у него есть, Тому, кто их дал; и потому, что это было дерзким бесчестием Бога в глазах человека. Отсюда можно безошибочно заключить, что в каких бы подношениях мы сейчас ни видели повод представить их Богу (я не говорю, какими они могут быть), условием их приемлемости теперь, как и тогда, будет то, что они должны быть лучшими в своем роде.

VI. Но далее, было ли необходимо для выполнения мозаичной системы, чтобы в форме скинии или храма было искусство или великолепие? Было ли необходимо для совершенства какого-либо из их типичных офисов, чтобы там были такие завесы синего, пурпурного и алого цветов? эти латунные накладки и серебряные гнезда? они сделаны из кедра и покрыты золотом? По крайней мере, очевидно одно: в этом крылась глубокая и ужасная опасность; опасность того, что Бог, которому они так поклонялись, мог ассоциироваться в умах египетских рабов с богами, которым, как они видели, предлагались подобные дары и воздавались подобные почести. Вероятность в наше время сопереживания чувствам римлянина-идолопоклонника абсолютно ничтожна по сравнению с опасностью для израильтянина симпатии к египтянину-идолопоклоннику; ¹ это не умозрительная, не недоказанная опасность; но фатально доказанная их падением в течение месяца, когда они были предоставлены своей собственной воле;

падением в самое раболепное идолопоклонство; но отмеченная такими подношениями своему идолу, которые их лидер вскоре получил указание предложить им принести Богу. Эта опасность была неминуемой, постоянной и самого ужасного рода: это была та, против которой Бог предусмотрел не только заповеди, угрозы, обещания, самые неотложные, повторяющиеся и впечатляющие; но и временные постановления столь ужасной строгости, что Они почти на время затмили в глазах Его народа Его атрибут милосердия. Главной целью каждого установленного закона той теократии, каждого судебного решения, вынесенного в его оправдание, было показать народу Его ненависть к идолопоклонству; ненависть, написанную под их приближающимися шагами, кровью хананеев и еще более суровую во тьме их собственного запустения, когда дети и грудные младенцы падали в обморок на улицах Иерусалима, а лев выслеживал свою добычу в пыли Самарии.^[D] Тем не менее, против этой смертельной опасности не было сделано никаких мер (на взгляд человека, самых простых, естественных, наиболее эффективных), путем изъятия из поклонения Божественному Существому всего, что могло бы радовать чувства, формировать воображение или ограничивать представление о Божестве местом. Бог отказался от Этого единственного пути, потребовав для Себя таких почестей и приняв для Себя такое местное жилище, которое было оплачено и посвящено идолам языческими верующими; и по какой причине? Была ли слава скинии необходимой для того, чтобы изложить или изобразить Его божественную славу в умах Его народа? Что! пурпур или багрянец, необходимый людям, которые видели, как великая река Египта алела, впадая в море под Его осуждением? Что? золотой светильник и херувим, необходимые тем, кто видел небесные огни, ниспадающие подобно мантии на гору Синай, и ее золотые чертоги, открывшиеся, чтобы принять их смертного законодателя? Что? серебряная застежка и перевязь были необходимы, когда они видели, как серебряные волны Красного моря заключают в свои изогнутые впадины трупы лошади и ее всадника? Нет— не так. Была только одна причина, и та вечная; что поскольку завет, который Он заключил с людьми, сопровождался каким-то внешним знаком его продолжительности и Его воспоминания о нем, то принятие этого завета могло быть отмечено и обозначено использованием в каком-то внешнем знаке их любви и послушания и предания себя и их близких Его воле; и что их благодарность Ему и постоянное воспоминание о Нем могли бы сразу же найти свое выражение и свое непреходящее свидетельство в представлении Ему не только первенцев стада и загона, не только плодов земли. и десятая часть времени, но и всех сокровищ мудрости и красоты; мысли, которая изобретает, и руки, которая трудится; богатства дерева и веса камня; прочности железа и блеска золота.

И давайте теперь не будем упускать из виду этот широкий и неизменный принцип — я бы сказал, не подлежащий отмене, пока люди будут получать земные дары от Бога. Из всего, что у них есть, Его десятина должна быть отдана Ему, иначе в такой мере и в таком объеме о Нем забудут: из-за умения и сокровища, силы и разума, времени и тяжелого труда приношение должно совершаться с благоговением; и если и есть какая-то разница между левитским и христианским приношением, так это в том, что последнее может быть настолько шире по своему диапазону, насколько оно менее типично по своему значению, поскольку оно является благодарственным, а не жертвенным. Не может быть принято никакого оправдания тому, что Божество сейчас зримо не обитает в Своем храме; если Оно невидимо, то только из-за нашей слабеющей веры; и никакого оправдания тому, что другие призывы более неотложны или более священные; это должно быть сделано, а не то, что другое осталось невыполненным. И все же на это возражение, столь же частое, сколь и слабое, необходимо дать более конкретный ответ.

VII. Было сказано — это всегда следует говорить, ибо это правда, — что лучшее и более почетное подношение нашему Учителю совершается в служении бедным, в распространении знания о Его имени, в практике добродетелей, которыми это имя освящено, чем в материальных подарках Его храму. Несомненно, это так: горе всем, кто думает, что любой другой вид или способ пожертвования может каким-либо образом заменить эти! Нужны ли людям места для молитвы и призывы услышать Его слово? Тогда не время приглаживать колонны или вырезать кафедры; давайте сначала достанем стен и крыш. Нужны ли людям учения от дома к дому и хлеб изо дня в день? Тогда нам нужны дьяконы и служители, а не архитекторы. Я настаиваю на этом, я умоляю об этом; но давайте исследуем самих себя и посмотрим, действительно ли это причина нашей отсталости в меньшей работе. Вопрос стоит не между домом Божьим и Его бедняками: он стоит не между домом Божьим и Его Евангелием. Он стоит между домом Божьим и нашим. Разве у нас на полах нет мозаичных цветов? никаких причудливых фресок на наших крышах? никаких скульптур в нишах в наших коридорах? никакой позолоченной мебели в наших покоях? никаких дорогих камней в наших шкафах? Пожертвована ли хотя бы десятая часть от этого? Они являются, или они должны быть, признаками того, что достаточно было посвящено великим целям управления людьми, и что у нас остается то, что мы можем потратить в роскоши; но есть роскошь более великая и гордая, чем эта эгоистичная роскошь — использовать часть таких вещей, как эти, для священного служения и преподнести их на память[E] что наше удовольствие, так же как и наша жизнь, зависит от нас самих. наш труд был освящен памятью о Том, Кто дал и силу, и награду. И пока это не было сделано, я не вижу, как такое имущество может быть сохранено в счастье. Я не понимаю чувства, которое привело бы к арке наших собственных ворот и мощению наших собственных порогов, и оставило бы церковь с ее узкой дверью и истертым подоконником; чувства, которое обогащает наши собственные покои всевозможными удобствами и терпит голые стены и убогий фасад храма. Редко приходится делать столь серьезный выбор, редко приходится проявлять столько самоотречения. Есть отдельные случаи, когда счастье людей и умственная активность зависят от определенной степени роскоши в их домах; но тогда это настоящая роскошь, которую ощущают, пробуют на вкус и извлекают из нее пользу. Во множестве случаев ничего подобного не предпринимается и не может доставлять удовольствия; средние ресурсы людей не могут достичь этого; а то, чего они *могут* достичь, не доставляет им удовольствия, и от этого можно было бы отказаться. По ходу следующих глав будет видно, что я не сторонник скудости частного жилья. Я бы охотно привнес в это все великолепие, заботу и красоту, где это возможно; но я не потерпел бы таких бесполезных расходов на незамеченные наряды или формальности; карнизы потолков, зернистость дверей, бахрому занавесок и тысячи подобных вещей; вещей, которые стали глупо и апатично привычными — вещей, от общего пользования которыми зависят целые профессии, к которым никогда еще не относилось благословение дарить хоть луч настоящего удовольствия или становиться предметом самого отдаленного или презренного использования — вещей, которые составляют половину расходов жизни и разрушают более половины ее комфорта. мужественность, респектабельность, свежесть и непринужденность. Я говорю по опыту: я знаю, что значит жить в коттедже с твердым полом и крышей и очагом из слюдяного сланца; и я знаю, что это во многих отношениях здоровее и счастливее, чем жить между турецким ковром и позолоченным потолком, рядом со стальной решеткой и полированной решеткой камина. Я не говорю, что таким вещам не место и не подобает; но я говорю это со всей определенностью, что десятая часть расходов, которые приносятся в жертву домашнему тщеславию, если не быть абсолютно и бессмысленно потерянными в домашних неудобствах и обременениях, могла бы, при совместном пожертвовании и разумном использовании, построить мраморную церковь для

каждого города Англии; такую церковь, даже если проходить мимо в наших повседневных путях и прогулках, и поскольку она дает свет глазам, чтобы видеть ее издали, возвышая свою прекрасную высоту над пурпурной толпой людей. скромные крыши.

VIII. Я сказал для каждого города: я не хочу мраморную церковь для каждой деревни; более того, я вообще не хочу мраморных церквей ради них самих, но ради духа, который их построит. Церковь не нуждается ни в каком видимом великолепии; ее сила независима от них, ее чистота в какой-то степени противостоит им. Простота пасторального святилища прекраснее величия городского храма; и можно более чем сомневаться, было ли когда-либо для людей такое величие источником какого-либо роста действенного благочестия; но для строителей оно было и должно быть всегда. Нам нужна не церковь, а жертва; не эмоция восхищения, а акт обожания; не дар, а отдача.² И посмотрите, насколько больше милосердия могло бы допустить полное понимание этого среди классов людей с естественно противоположными чувствами; и насколько больше благородства в работе. Не нужно оскорблять назойливым, самопровозглашающим великолепием. Ваш подарок может быть преподнесен непотребным способом. Вырежьте одну или две стрелы из порфира, ценность которого знают только те, кто хотел бы, чтобы его так использовали; потратьте еще месяц труда на подрезку нескольких капителей, изящество которых не увидит и не оценит один зритель из десяти тысяч; позаботьтесь о том, чтобы самая простая каменная кладка здания была совершенной и прочной; и для тех, кто обращает внимание на такие вещи, их свидетельство будет ясным и впечатляющим; для тех, кто не обращает на них внимания, все будет, по крайней мере, безобидно. Но не считайте это чувство само по себе глупостью или само действие бесполезным. Какая польза была от той дорогой купленной воды из Вифлеемского колодца, которой царь Израиля гасил пыль Адуллама? — и все же не было ли это лучше, чем если бы он выпил ее? Какая польза была от этого страстного акта христианского самопожертвования, против которого, впервые высказанное лживым языком, то самое возражение, которое мы теперь победим, навсегда приняло угрюмый тон?^[F] Поэтому давайте также не будем спрашивать, какая польза от нашего пожертвования церкви: это, по крайней мере, лучше для нас, чем если бы оно было оставлено для нас самих. Возможно, так будет лучше и для других: во всяком случае, шанс на это есть; хотя мы всегда должны со страхом и широко избегать мысли о том, что великолепие храма может существенно повысить эффективность богослужения или силу служения. Что бы мы ни делали или что бы ни предлагали, пусть это не мешает простоте одного и не ослабляет, как бы заменяя, рвение другого. Это злоупотребление и ошибочность латинизма, которое прямо противоречит истинному духу христианского жертвоприношения. Оформление папистского храма в высшей степени демонстративно; повсюду это поверхностная работа; и опасность и зло их церковного убранства заключаются не в его реальности — не в его истинном богатстве и искусстве, о которых простые люди никогда не подозревают, — а в его мишуре и блеске, в позолоте святыни и росписи образа, в вышивке грязных одежд и скоплении имитированных драгоценных камней; все это часто выставляется напоказ для сокрытия того, что действительно хорошо или велико в их зданиях.³ О приношении благодарности, которое не должно быть ни проявлено, ни вознаграждено, которое не должно ни заслужить похвалу, ни купить спасение, романист (как таковой) не имеет ни малейшего представления.

IX. Хотя, однако, я бы особенно не рекомендовал приписывать самому дару какую-либо иную приемлемость или полезность, кроме той, которую он получает из духа своего преподнесения, не мешало бы заметить, что существует меньшая выгода, которая всегда сопутствует добросовестному соблюдению любого правильного абстрактного принципа. В то время как

первые плоды его владения требовались от израильтянина в качестве свидетельства верности, плата за эти первые плоды, тем не менее, была вознаграждена, и это связано и конкретно с увеличением этих владений. Богатство, продолжительность жизни и мир были обещанными и испытанными наградами за его подношение, хотя они и не должны были быть его целью.

Десятина, уплаченная в хранилище, была выраженным условием получения благословения, для получения которого не должно было хватать места. И так будет всегда: Бог никогда не забывает ни одной работы или подвига любви; и что бы это ни было, в чем Ему были представлены первые и наилучшие пропорции или силы, он будет умножать и преумножаться семикратно.

Следовательно, хотя признание служения искусству необязательно должно быть в интересах религии, искусство никогда не будет процветать, пока оно не будет в первую очередь посвящено этому служению — посвящено как архитектором, так и работодателем; одним - скрупулезному, серьезному, любящему замыслу; другим - расходам, по крайней мере, более откровенным, по крайней мере, менее расчетливым, чем те, которые он допустил бы, потакая своим личным чувствам. Пусть этот принцип хотя бы однажды будет справедливо признан среди нас; и как бы он ни охлаждался и подавлялся на практике, каким бы слабым ни было его реальное влияние, как бы ни уменьшалась его святость из-за противодействия тщеславия и своекорыстия, все же простое его признание принесло бы награду; и с нашим нынешним накоплением средств и интеллекта искусству был бы дан такой импульс и жизненная сила, каких оно не ощущало с тринадцатого века. И я утверждаю это не как иное, как национальное следствие: я действительно ожидал бы, что каждая великая и духовная способность всегда будет проявляться в большей мере там, где эти способности использовались мудро и религиозно; но импульс, о котором я говорю, был бы, говоря человеческим языком, определенным; и естественным результатом подчинения двум великим условиям, навязанным Духом Жертвенности, во-первых, что мы должны во всем делать все возможное; и, во-вторых, что мы должны рассматривать увеличение видимого труда как увеличение красоты здания. Несколько практических выводов из этих двух условий я и сделал.

Х. Для первого: одного этого достаточно, чтобы добиться успеха, и именно из-за отсутствия наблюдения за этим мы постоянно терпим неудачу. Никто из нас не является настолько хорошим архитектором, чтобы быть способным работать привычно ниже своих сил; и все же, насколько я знаю, нет ни одного недавно возведенного здания, в котором не было бы достаточно очевидно, что ни архитектор, ни строитель не сделали все возможное. Это особая характеристика современной работы. Почти вся старая работа была тяжелой. Это может быть тяжелая работа детей, варваров, крестьян; но они всегда делают все возможное. У нас так же постоянно создается впечатление, что мы стоим денег, останавливаемся везде, где и когда можем, лениво выполняем низкие условия; никогда не бывает честного применения наших сил. Давайте сразу покончим с такого рода работой: отбросим всякое искушение; не будем добровольно унижать себя, а затем роптать и оплакивать наши недостатки; давайте признаем нашу бедность или нашу скупость, но не будем отвергать наш человеческий интеллект. Вопрос даже не в том, *сколько* нам предстоит сделать, а в том, как это должно быть сделано; вопрос не в том, чтобы делать больше, а в том, чтобы делать лучше. Не позволяйте нам украшать наши крыши жалкими, наполовину обработанными розетками с тупыми краями; не позволяйте нам украшать наши ворота жесткими имитациями средневековых скульптур. Подобные вещи являются простым оскорблением здравого смысла и только мешают нам ощутить благородство их прототипов. Предположим, у нас так много средств, которые нужно потратить на украшение; давайте обратимся к Лыняному мастеру своего времени, кем бы он ни был, и попросим его

вырезать для нас одну статую, фриз или капитель, или столько, сколько мы сможем себе позволить, выдвинув ему единственное условие, что они будут лучшим, что он может сделать; разместим их там, где они будут представлять наибольшую ценность, и будем довольны. Другие наши столицы могут быть просто блоками, а другие наши ниши пустыми. Неважно: лучше наша работа незавершенной, чем совсем плохой. Возможно, нам не нужны украшения столь высокого порядка; тогда выбирайте менее развитый стиль, а также, если хотите, более грубый материал; закон, который мы соблюдаем, требует только, чтобы то, что мы якобы делаем и дарим, было лучшим в своем роде; поэтому выбирайте нормандскую топорную работу вместо фризов и статуй Флаксмена, но пусть это будет лучшая топорная работа; и если вы не можете позволить себе мрамор, используйте канский камень, но с лучшей подложки; а если не камень, то кирпич, но самый лучший кирпич; предпочитая всегда что хорошего в работе или материале низшего порядка по сравнению с тем, что плохого в работе высшего; ибо это не только способ улучшить каждый вид работы и найти лучшее применение каждому виду материала; но это более честно и неприхотливо и находится в гармонии с другими справедливыми, прямолинейными и мужественными принципами, диапазон которых нам вскоре предстоит принять во внимание.

XI. Другим условием, на которое мы должны были обратить внимание, была ценность проявления труда в архитектуре. Я говорил об этом раньше;[\[G\]](#) и это, действительно, один из наиболее частых источников удовольствия, которые принадлежат искусству, всегда, однако, в определенных, несколько примечательных пределах. Ибо на первый взгляд нелегко объяснить, почему труд, представленный ценными материалами, должен, без чувства неправильности или погрешности, быть потраченным впустую; в то время как растрата фактического мастерства всегда болезненна, как только это становится очевидным. Но так бывает, что, хотя драгоценные материалы могут с определенным избытком и небрежностью использоваться для придания великолепия тому, что редко можно увидеть, работой человека нельзя пренебрегать небрежно и праздно, без немедленного чувства неправоты; как будто Создатель никогда не хотел, чтобы сила живого существа была принесена в жертву понапрасну, хотя нам иногда полезно расстаться с тем, что мы считаем ценным, как доказательство того, что при таком служении оно становится всего лишь отбросом и пылью. И в прекрасном равновесии между ограничением усилий или энтузиазма, с одной стороны, и тщетным растрачиванием их на другую, возникает больше вопросов, чем может быть решено любым, кроме очень справедливого и бдительного чувства. В общем, нас оскорбляет не столько простая потеря работы, сколько отсутствие суждения, подразумеваемое такой потерей; так что, если люди признаются, что работают ради работы, и не кажется, что они не знают, где и как рассказать о своем труде, мы не будем сильно оскорблены. Напротив, мы будем рады, если работа будет потеряна при выполнении какого-либо принципа или при предотвращении обмана. Это, действительно, закон, должным образом относящийся к другой части нашего предмета, но здесь можно с полным основанием заявить, что всякий раз, когда при строительстве здания некоторые его части скрыты от глаз, которые являются продолжением других, несущих некоторый последовательный орнамент, нехорошо, чтобы орнамент заканчивался на скрытых частях; этому отдается должное, и его не следует обманчиво изымать: как, например, в скульптуре спинок статуй фронтона храма; возможно, его никогда не увидят, но все же не следует законно оставлять незаконченным. И так при разработке орнаментов в темных потайных местах, в которых лучше всего ошибиться в завершении; и при переноске нитей и другой подобной непрерывной работе; не иначе, как иногда они могут останавливаться, собираясь уйти в какое-нибудь ощутимо непроницаемое

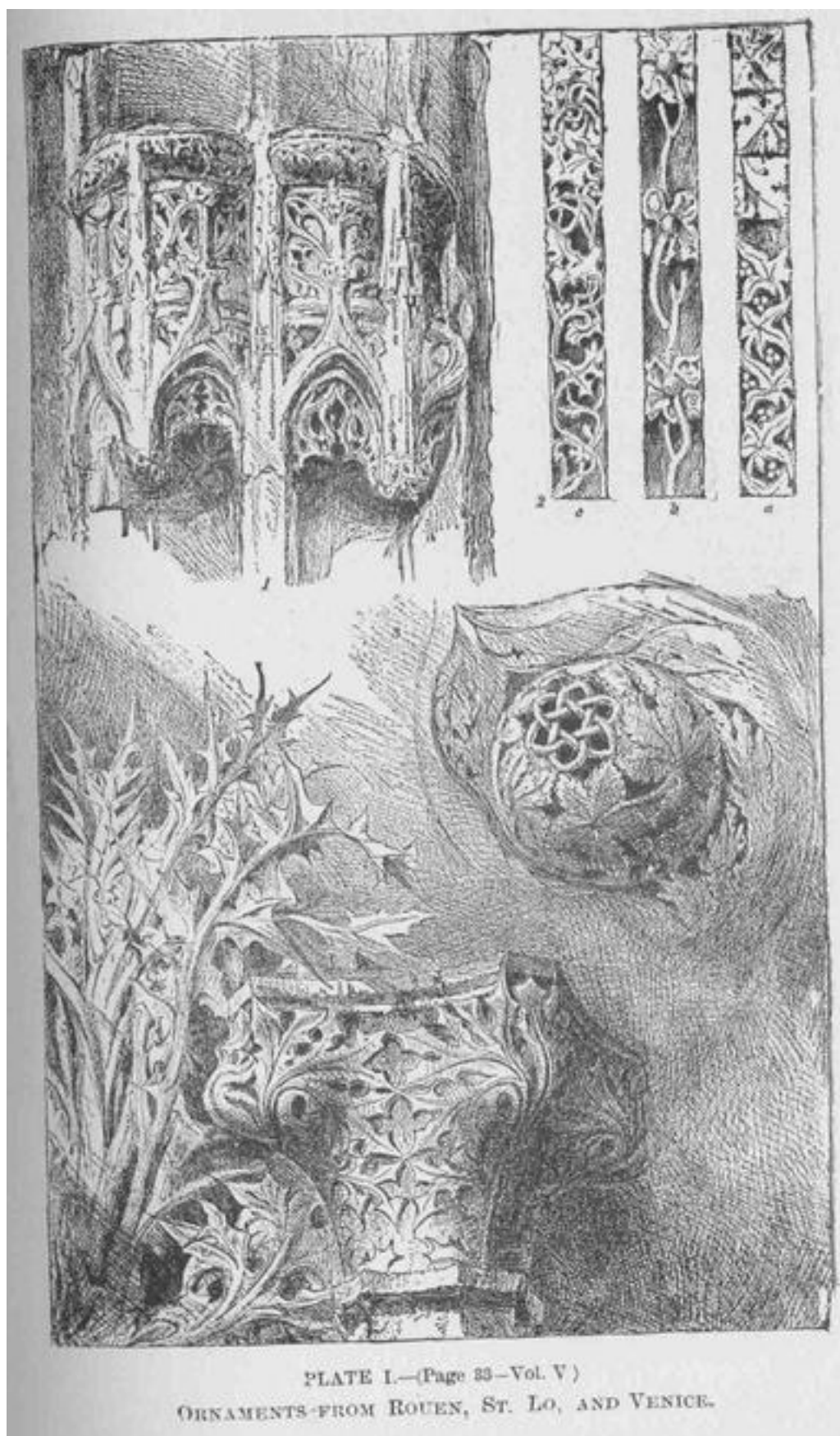
углубление, но затем пусть они смело и заметно останавливаются на каком-нибудь отчетливом конечном орнаменте, и никогда не предполагайте, что они существуют там, где их нет. Арки башен, обрамляющих трансепты Руанского собора, имеют розеточные орнаменты на шпандрилах с трех видимых сторон; ни одного на стороне, обращенной к крыше. Право на это - довольно приятный момент для вопроса.

XII. Однако мы должны помнить, что видимость зависит не только от ситуации, но и от расстояния; и нет способа, при котором работа теряется более болезненно и неразумно, чем при ее чрезмерной деликатности на участках, удаленных от глаза. Здесь, опять же, нашим обращением должен руководить принцип честности: мы не должны наносить какой-либо орнамент, который, возможно, должен покрывать все здание (или, по крайней мере, присутствовать на всех его частях) изящно там, где он находится рядом с глазом, и грубо там, где он удален от него. Это обман и нечестность. Сначала подумайте, какие украшения будут заметны на расстоянии, а какие вблизи, и распределите их так, чтобы те, которые по своей природе изящны, оставались внизу, ближе к глазу, а смелые и грубые виды работы оставались наверху; и если есть какие-либо украшения, которые должны быть как вблизи, так и вдали, позаботьтесь о том, чтобы они были выполнены так же смело и грубо там, где их хорошо видно, как и там, где они находятся вдали, чтобы зритель мог точно знать, что это такое и чего оно стоит. Таким образом, клетчатые узоры и вообще такие украшения, которые могут выполнить обычные рабочие, могут распространяться по всему зданию; но барельефы, изящные ниши и капители следует оставить внизу, и здравый смысл этого всегда придаст зданию достоинство, даже если в результате возникнет некоторая резкость или неуклюжесть. Так, в Сан-Дзено в Вероне барельефы, полные событий и интереса, ограничены параллелограммом фасада, достигающим высоты капителей колонн крыльца. Над ними мы находим простую, но очень красивую маленькую аркаду; а над ней - только глухая стена с квадратными торцевыми шахтами. Весь эффект в десять раз грандиознее и лучше, чем если бы весь фасад был покрыт некачественной работой, и может служить примером того, как можно разместить мало там, где мы не можем позволить себе много. Итак, опять же, трансептные ворота Руана^[Н] покрыты изящными барельефами (о которых я сейчас расскажу подробнее) высотой примерно в полтора человеческих роста; а над ними находятся обычные и более заметные статуи и ниши. Так, в кампаниле во Флоренции цепь барельефов расположена на самом нижнем этаже; над ней возвышаются ее статуи; а над ними все ее мозаичные узоры и витые колонны, изысканно отделанные, как и все итальянские работы того времени, но все же, на взгляд флорентийца, грубые и заурядные по сравнению с барельефами. Таким образом, как правило, самая тонкая работа в нишах и лучшая лепнина французской готики находятся в воротах и низких окнах, находящихся в пределах видимости; хотя, поскольку в самом духе этого стиля полагаться на его изобилие для достижения эффекта, иногда наблюдается порыв вверх и неудержимый расцвет к небу, как на фронте западного фасада Руана, и в нише розового окна за ним, где есть несколько самых сложных лепных украшений в виде цветов, почти невидимых снизу, и только добавляющих общего обогащения глубоким теням, которые отбрасывают стрелы переднего фронтона. Однако можно заметить, что сама эта работа плохая, яркая, и в деталях, а также в использовании присутствуют искаженные ренессансные черты; в то время как в более ранних и величественных северных и южных воротах очень благородное соотношение работы с расстоянием, ниши и статуи, венчающие северные, на высоте около ста футов от земли, одинаково колоссальны и просты; это заметно снизу, чтобы не вводить в заблуждение, и все же честно и хорошо закончены вверху, и все то, чем они должны быть; черты очень красивые,

полные вдохновения. выразительный и столь же изящно выполненный, как любое произведение того периода.

XIII. Однако следует помнить, что, хотя украшения в каждом прекрасном древнем здании, без исключения, насколько мне известно, наиболее изящны в основании, они часто находятся в более эффективном количестве в верхних частях. В высоких башнях это совершенно естественно и правильно, прочность фундамента так же необходима, как разделение и проникновение надстройки; отсюда более легкая обработка и богато украшенные венцы позднеготических башен. Кампанила Джотто во Флоренции, о которой уже упоминалось, является изысканным примером объединения двух принципов, изящные барельефы украшают ее массивный фундамент, в то время как открытый узор верхних окон привлекает взгляд своей тонкой замысловатостью, а богатый карниз венчает все здание. В таких по-настоящему изящных случаях такого расположения верхняя работа эффектна только своим количеством и сложностью, а нижние части - изяществом; так же и в Тур де Бер в Руане, где, однако, детали массивны повсюду, разделяясь на богатые сетки по мере подъема. В корпусах зданий этот принцип менее безопасен, но его обсуждение не связано с нашей нынешней темой.

XIV. Наконец, работа может пропасть впустую из-за того, что она слишком хороша для своего материала или слишком тонка, чтобы выдерживать экспозицию; и это, как правило, характерная черта позднего творчества, особенно эпохи возрождения, является, пожалуй, худшим недостатком из всех. Я не знаю ничего более болезненного или жалкого, чем резьба по слоновой кости, которой инкрустированы Чертоза в Павии, часть часовни Коллеоне в Бергамо и другие подобные здания, о которых невозможно даже думать без изнеможения; и тяжелое ощущение того, каким несчастьем было бы вообще смотреть на это. И это не из-за их количества и не потому, что это плохая работа — большая их часть сделана изобретательно и умело; но потому, что они выглядят так, как будто их можно поместить только в инкрустированные шкафчики и обтянутые бархатом шкатулки, и как будто они не выдержат ни одного ливня или пронизывающего мороза. Мы боимся за него, беспокоимся о нем и мучаемся из-за него; и мы чувствуем, что массивный ствол и смелая тень стоили бы всего этого. Тем не менее, даже в подобных случаях многое зависит от выполнения больших отделочных работ. Если орнамент выполняет свои обязанности — если он *является* орнаментом, и его точки тени и света влияют на общий эффект, мы не будем оскорблены, обнаружив, что скульптор в полноте своей фантазии решил дать гораздо больше, чем эти простые точки света, и составил их из групп фигур. Но если орнамент не соответствует своему назначению, если он не обладает отдаленной, по-настоящему декоративной силой; если обычно воспринимается как простая инкрустация и бессмысленная шероховатость, мы будем только огорчены, обнаружив при ближайшем рассмотрении, что инкрустация стоила многих лет труда и содержит в себе миллионы фигур и историй и было бы лучше, если бы ее рассматривали через линзу Стенхоупа. Отсюда величие северной готики в отличие от новейшей итальянской. Он достигает почти такой же крайности детализации; но он никогда не упускает из виду свое архитектурное назначение, никогда не теряет своей декоративной силы; ни одна брошюра в нем не говорит, и говорит далеко; и пока это так, нет предела роскоши, с которой такая работа может быть законно и благородно представлена.



ТАБЛИЧКА I.—(Стр. 33-

Украшения из Руана, Сен-Ло и Венеции.

XV. Без ограничений: говорить о завышенном орнаменте - одна из причуд архитекторов. Украшение не может быть заряжено, если оно хорошее, и всегда заряжается, когда оно плохое. На противоположной странице (рис. 1) я привел одну из самых маленьких ниш центральных ворот Руана. Я полагаю, что эти ворота являются самым изысканным произведением чистой яркой работы из существующих; ибо, хотя я говорил о верхних частях, особенно об отступающем окне, как о выродившихся, сами ворота относятся к более чистому периоду и едва ли имеют какой-либо ренессансный налет. Вокруг крыльца, от земли до верха арки, расположены четыре ряда таких ниш (каждая с двумя фигурами под ней), с тремя промежуточными рядами более крупных ниш, гораздо более тщательно продуманных; помимо шести основных козырьков каждой внешней опоры. Общее количество одних только второстепенных ниш, каждая из которых обработана так же, как на пластине, и каждая с разным рисунком ажуров в каждом отделении, составляет сто семьдесят шесть.⁴ Однако во всем этом орнаменте нет ни одного бесполезного выступа, ни одного намерения — ни один взмах резца не пропадает даром; изящество и роскошь всего этого видны — скорее, ощутимы — даже неискушенному глазу; и вся его миниатюрность не умаляет величия, хотя и увеличивает таинственность благородного и цельного свода. Одни стили в не меньшей степени хвастаются тем, что могут носить орнамент, чем другие - тем, что могут обходиться без него; но мы недостаточно часто задумываемся о том, что сами эти стили, отличающиеся такой высокомерной простотой, отчасти обязаны своей приятностью контрасту и были бы утомительными, будь они универсальными. Это всего лишь остатки и монотонность искусства; именно его гораздо более счастливому, гораздо более высокому возвышению мы обязаны этими прекрасными фасадами из пестрой мозаики, наполненными дикими фантазиями и темными сонмами образов, более густыми и причудливыми, чем когда-либо наполнявшие глубину "Сна в летнюю пору"; этими сводчатыми воротами, увитыми густой листвой; этими лабиринтами окон с переплетенным узором и звездным светом; этими туманными массивами многочисленных шпилей и башен, увенчанных диадемами; возможно, единственными оставшимися у нас свидетелями веры и страха перед богом. нации. Все остальное, ради чего пожертвовали строители, ушло в прошлое — все их жизненные интересы, цели и достижения. Мы не знаем, ради чего они трудились, и мы не видим никаких свидетельств их вознаграждения. Победа, богатство, власть, счастье — все ушло, хотя и было куплено многими горькими жертвами. Но о них, об их жизни и их труде на земле нам осталась одна награда, одно свидетельство в этих серых горах глубоко обработанного камня. Они унесли с собой в могилу свои силы, свои почести и свои ошибки; но они оставили нам свое обожание.

ГЛАВА II.

СВЕТИЛЬНИК ИСТИНЫ.

I. Есть заметное сходство между добродетелями человека и просвещенностью земного шара, который он населяет — та же убывающая градация энергии вплоть до границ их владений, то же существенное отделение от их противоположностей — те же сумерки на стыке двух: пояс чего-то более широкого, чем линия, за которой мир погружается в ночь, этот странный сумрак добродетелей; эта сумрачная страна споров, где рвение становится нетерпением, умеренность

- суровостью, справедливостью - жестокостью, а вера - суеверием, и все вместе исчезает во мраке. .

Тем не менее, с большим количеством из них, хотя их тусклость постепенно увеличивается, мы можем отметить момент их захода; и, к счастью, можем повернуть тень назад тем путем, по которому она опустилась: но, во—первых, линия горизонта неправильная и неопределенная; и это также сам экватор и пояс их всех - Истина; тот единственный, у которого нет степеней, но который постоянно ломается и раздирается; этот столп земли, все же облачный столп; та золотая и узкая линия, на которую опираются те самые силы и добродетели, наэто изгиб, который скрывают политика и благоразумие, который видоизменяют доброта и обходительность, который мужество осеняет своим щитом, воображение прикрывает своими крыльями, а милосердие затуманивает своими слезами. Насколько трудным должно быть поддержание этой власти, которая, хотя и должна сдерживать враждебность всех худших принципов человека, должна также сдерживать расстройства его лучших качеств, которая постоянно подвергается нападкам со стороны одних и предается другими, и которая с одинаковой суровостью относится к самым легким и смелым нарушениям своего закона! Есть незначительные недостатки в глазах любви, незначительные ошибки в оценке мудрости; но истина не прощает оскорблений и не выносит пятен.

Мы недостаточно обдумываем это; как и недостаточно боимся незначительных и постоянных поводов для обид против нее. У нас слишком большая привычка рассматривать ложь в ее самых мрачных ассоциациях и сквозь призму ее наихудших целей. То негодование, которое мы якобы испытываем по отношению к абсолютному обману, на самом деле является только по отношению к обману злонамеренному. Мы возмущаемся клеветой, лицемерием и предательством, потому что они вредят нам, а не потому, что они не соответствуют действительности. Отделите умаление и вред от неправды, и мы не будем этим обижены; превратите это в похвалу, и мы сможем быть довольны этим. И все же не клевета и не предательство приносят наибольшее количество вреда в мире; они постоянно сокрушаются и дают о себе знать только тогда, когда их побеждают. Но именно блестящая и мягко произносимая ложь; дружелюбная логичность; патриотическая ложь историка, предусмотрительная ложь политика, ревностная ложь партизана, милосердная ложь друга и беспечная ложь каждого человека самому себе набрасывают на человечество ту черную тайну, сквозь которую мы благодарим любого человека, который проникает, как мы поблагодарили бы того, кто вырыл колодец в пустыне; счастливы тем, что жажда истины все еще остается с нами, даже когда мы умышленно покинули ее источники.

Было бы хорошо, если бы моралисты реже путали величие греха с его непростительностью. Эти два персонажа совершенно различны. Серьезность вины частично зависит от характера человека, против которого она совершена, частично от степени ее последствий. Егоприменимость зависит, говоря по-человечески, от степени искушения им воспользоваться. Один класс обстоятельств определяет тяжесть применяемого наказания; другой - требование о смягчении наказания; и поскольку людям нелегко оценить относительный вес преступления и невозможно для них знать относительные последствия, с их стороны обычно разумно оставить заботу о таких точных измерениях и обратиться к другому и более ясному критерию виновности; считая наихудшими те проступки, которые совершены при наименьшем искушении. Я не хочу умалять вину за вредный и злонамеренный грех, за эгоистичную и преднамеренную ложь; и все же мне кажется, что кратчайший способ обуздать темные формы обмана - это более тщательно

следить за теми, кто смешался, незамеченный и нецеломудренный, с течением нашей жизни. Не будем лгать вообще. Не думайте об одной лжи как о безвредной, другой - как о незначительной, а третьей - как о непреднамеренной. Отбросьте их все в сторону: они могут быть легкими и случайными; но, несмотря ни на что, они - отвратительная сажа от дыма преисподней; и лучше, чтобы наши сердца были очищены от них, не слишком заботясь о том, что больше или чернее. Говорить правду - все равно что честно писать, и это приходит только с практикой; это не столько вопрос воли, сколько привычки, и я сомневаюсь, что может быть какой-то тривиальный случай, позволяющий практиковать и формировать такую привычку. Говорить правду и действовать с постоянством и точностью почти так же трудно и, возможно, столь же похвально, как говорить ее под угрозой запугивания или наказания; и странно подумать, как много людей, как я полагаю, придерживаются ее ценой состояния или жизни, для того, кто придерживается ее ценой небольших ежедневных неприятностей. И видя, что из всех грехов, возможно, нет ни одного, более категорически противоположного Всемогущему, ни одного, кто более "желал бы добродетели и бытия", чем этот грех лжи, несомненно, странная дерзость впадать в его мерзость при легком искушении или без него, и, несомненно, быть благородным человеком, решив, что, какие бы видимости или заблуждения необходимый ход его жизни ни заставлял его терпеть или верить, ничто не должно нарушать безмятежность его добровольных действий или умалять реальность выбранных им удовольствий.

II. Если это справедливо и мудро ради истины, то тем более необходимо ради наслаждений, на которые она оказывает влияние. Ибо, как я отстаивал выражение Духа Жертвенности в поступках и удовольствиях людей, не потому, что таким образом эти поступки могли бы способствовать делу религии, но потому, что, несомненно, они могли бы сами по себе быть бесконечно облагорожены, так и я хотел бы, чтобы Дух или Светильник Истины ярко горел в сердцах наших художников и ремесленников, не потому, что правдивая практика ремесел могла бы далеко продвинуть дело истины, но потому, что я хотел бы видеть, как сами ремесла побуждаются рыцарскими шпорами: и это, действительно, удивительно видеть, какая сила и универсальность в этом заключается в этом единственном принципе и в том, что в том, чтобы руководствоваться им или забывать о нем, заключается половина достоинства или упадка каждого искусства и поступка человека. Я уже пытался показать его размах и мощь в живописи; и я полагаю, что о его авторитете над всем великим в архитектуре можно было бы написать целый том, а не главу. Но я должен довольствоваться силой немногих и знакомых примеров, полагая, что случаи ее проявления легче обнаружить с помощью желания быть правдивым, чем охватить анализом истины.

Только с самого начала очень необходимо четко обозначить, в чем состоит сущность логичности в отличие от предположения.

III. Ибо на первый взгляд может показаться, что все царство воображения также является царством обмана. Это не так: действие воображения - это добровольное вызывание представлений об отсутствующих или невозможных вещах; и удовольствие и благородство воображения частично состоят в его знании и созерцании их как таковых, то есть в знании их действительного отсутствия или невозможности в момент их очевидного присутствия или реальности. Когда воображение обманывает, оно становится безумием. Это благородная способность, пока оно признает свою собственную идеальность; когда оно перестает признавать это, это безумие. Вся разница заключается в самом факте признания, в том, что в нем *нет* обмана. Для нашего положения как духовных созданий необходимо, чтобы мы были

способны изобретать и видеть то, чего нет; и для нашего положения как моральных созданий необходимо, чтобы мы в то же время знали и исповедовали, что это не так.

IV. Опять же, можно было бы подумать, и так считалось, что все искусство живописи - это не что иное, как попытка ввести в заблуждение. Это не так: напротив, это изложение определенных фактов самым ясным из возможных способом. Например: я хочу рассказать о горе или скале; я начинаю с описания ее формы. Но словами этого не передать отчетливо, и я рисую его форму и говорю: "Это была его форма". Далее: я бы хотел изобразить его цвет; но словами этого тоже не передать, и я крашу бумагу и говорю: "Это был его цвет". Такой процесс может продолжаться до тех пор, пока сцена не покажется существующей, и можно получить огромное удовольствие от ее очевидного существования. Это сообщаемый акт воображения, но не ложь. Ложь может заключаться только в *утверждении* о его существовании (которое ни на мгновение не делается, не подразумевается и в которое не верят), или же в ложных утверждениях о формах и цветах (которые, действительно, постоянно делаются и в которые, к нашему большому сожалению, верят). И заметьте также, что настолько унижительной вещью является обман даже в подходе и внешнем виде к ней, что любая живопись, которая даже достигает отметки кажущейся реализации, при этом деградирует. Я достаточно настаивал на этом пункте в другом месте.

V. Нарушения истины, которые бесчестят поэзию и живопись, таким образом, по большей части сводятся к обращению с их объектами. Но в архитектуре возможно другое, менее тонкое, более презренное нарушение истины; прямая ложность утверждения о природе материала или количестве труда. И это, в полном смысле слова, неправильно; это так же поистине заслуживает порицания, как и любое другое моральное преступление; это недостойно в равной степени архитекторов и наций; и это было признаком, где бы оно широко и с терпимостью ни существовало, исключительного унижения искусства; то, что это не признак худшего, чем это, общего недостатка строгой честности, может быть объяснено только нашим знанием о странном разделении, которое в течение нескольких столетий существовало между искусством и всеми другими предметами человеческого интеллекта, как вопросами совести. Это изъятие добросовестности из числа способностей, связанных с искусством, хотя и разрушило сами искусства, также сделало в некоторой степени ничтожными доказательства, которые в противном случае они могли бы представить относительно характера соответствующих наций, среди которых они культивировались; в противном случае могло бы показаться более чем странным, что нация, столь известная своей общей честностью и верой, как англичане, допускает в своей архитектуре больше притворства, скрытности и обмана, чем любая другая в настоящее время или в прошлом.

Они допускают легкомыслие, но оказывают пагубное воздействие на искусство, в котором они практикуются. Если бы не было других причин неудач, которыми в последнее время отмечены все крупные события в архитектуре, этих мелких нечестных действий было бы достаточно, чтобы объяснить все. Покончить с ними - первый, и не самый последний, шаг к величию; первый, потому что это так очевидно и легко в нашей власти. Возможно, мы не способны повелевать хорошей, или красивой, или изобретательной архитектурой; но мы можем повелевать честной архитектурой: скудость бедности можно простить, суровость полезности уважать; но что есть, кроме презрения к низости обмана?

VI. Архитектурные обманы в целом следует рассматривать в трех разделах:—

1-й. Предположение о способе конструкции или опоры, отличном от истинного; как в подвесках познеготических крыш.

2d. Окрашивание поверхностей для представления какого-либо другого материала, отличного от того, из которого они на самом деле состоят (например, мраморность дерева), или обманчивое изображение скульптурного орнамента на них.

3d. Использование литых или изготовленных на станке украшений любого вида.

Теперь можно в общих чертах сказать, что архитектура будет благородной ровно в той степени, в какой будут устранены все эти ложные приемы. Тем не менее, существуют определенные степени их применения, которые из-за их частого использования или по другим причинам настолько утратили природу обмана, что стали допустимыми; как, например, позолота, которая в архитектуре не является обманом, потому что там ее не понимают под золотом; в то время как в ювелирном деле это обман, потому что его так понимают, и поэтому в целом заслуживает порицания. Таким образом, при применении строгих правил права возникает множество исключений и тонкостей совести, которые давайте рассмотрим как можно более кратко.

VII. 1. Структурные обманы. Я ограничил их решительным и целенаправленным предложением способа поддержки, отличного от истинного. Архитектор не *обязан* демонстрировать структуру; и мы не должны жаловаться на него за то, что он ее скрывает, не больше, чем мы должны сожалеть о том, что внешние поверхности человеческого тела скрывают большую часть его анатомии; тем не менее, это здание, как правило, будет самым благородным, которое разумному глазу открывает великие секреты своего строения, как это делает форма животного, хотя от неосторожного наблюдателя они могут быть скрыты. В сводчатом исполнении готической крыши не будет обманом вложить всю силу в ее ребра и превратить промежуточный свод в простую оболочку. Такое строение предположил бы умный наблюдатель, впервые увидев такую крышу; и красота ее ажуров была бы для него еще более привлекательной, если бы они признавали и повторяли линии ее основной прочности. Если бы, однако, промежуточная оболочка была сделана из дерева, а не из камня, и побелена, чтобы выглядеть так же, как все остальное, — это было бы, конечно, прямым обманом и совершенно непростительным.

Однако в готической архитектуре неизбежно присутствует определенный обман, который относится не к точкам, а к способу опоры. Сходство в его стержнях и ребрах с внешними отношениями стеблей и ветвей, которое было основой для стольких глупых спекуляций, неизбежно вызывает в уме зрителя ощущение или веру в соответствующую внутреннюю структуру; то есть волокнистую и непрерывную прочность, идущую от корня к конечностям, и эластичность, передающуюся *вверх*, достаточную для поддержки разветвленных частей. Представление о реальных условиях, о большом весе потолка, приходящемся на определенные узкие, сочлененные линии, которые имеют тенденцию частично сминаться, а частично отделяться и выдвигаться наружу, воспринимается с трудом; и тем более, что колонны были бы, без посторонней помощи, слишком легкими для такого веса и поддерживаются внешними выступающими контрфорсами, как в апсиде Бове и других подобных достижениях более смелой готики. Теперь, в этом есть важный вопрос совести, который мы вряд ли решим, если не примем во внимание, что, когда разум информирован вне возможности ошибки относительно истинной природы вещей, воздействие на него противоположным впечатлением, каким бы отчетливым оно ни было, не является нечестностью, а, напротив, законным обращением к воображению. Например, большая часть счастья, которое мы испытываем при созерцании облаков,

проистекает из впечатления, что у них массивные, светящиеся, теплые поверхности, похожие на горы; и наше восхищение небом часто зависит от того, что мы рассматриваем его как голубой свод. Но в обоих случаях мы знаем обратное; мы знаем, что облако - это влажный туман или сугробы снега, а небо - это лишенная света бездна. Таким образом, в этом неотразимо противоположном впечатлении нет никакой нечестности, в то время как есть много удовольствия. Точно так же, пока мы видим камни и стыки и не обманываемся относительно точек опоры в любом архитектурном произведении, мы можем скорее восхвалять, чем сожалеть об искусных конструкциях, которые заставляют нас чувствовать, что в его стволах есть волокна, а в ветвях - жизнь. И даже сокрытие опоры внешнего контрфорса не является предосудительным до тех пор, пока колонны не станут явно несоответствующими своим обязанностям. Ибо вес крыши - это обстоятельство, о котором зритель обычно не имеет ни малейшего представления, и, следовательно, условия, необходимые для нее, обстоятельства, необходимость или приспособление которых он не мог понять. Следовательно, не будет обманом, если вес, который предстоит нести, обязательно неизвестен, скрыть также способы его переноски, оставив восприниматься только ту часть поддержки, которая действительно адекватна предполагаемому весу. Ибо древки действительно выдерживают столько нагрузок, сколько можно себе представить, и система дополнительной поддержки, по совести говоря, должна демонстрироваться не больше, чем в человеческой или любой другой форме механические приспособления для выполнения тех функций, которые сами по себе не воспринимаются.

Но в тот момент, когда осознаются условия веса, и истина, и чувство требуют, чтобы были также осознаны условия поддержки. Ничто не может быть хуже, ни с точки зрения вкуса, ни с точки зрения совести, чем наигранно неадекватные опоры—подвешивания в воздухе и другие подобные уловки и тщеславие. По этой причине мистер Хоуп мудро осуждает устройство главных опор собора Святой Софии в Константинополе. Часовня Королевского колледжа в Кембридже - образец архитектурного жонглирования, по возможности заслуживающий еще большего осуждения, поскольку менее возвышенный.

VIII. К обманчивым сокрытиям структуры следует отнести, хотя и еще более порицаемые, обманчивые допущения о ней — введение членов, которые должны иметь или заявляют, что имеют, обязанность, но не имеют ее. Один из наиболее общих примеров этого можно найти в форме летящего контрфорса в поздней готике. Этот элемент используется, конечно, для переноса опоры с одной опоры на другую, когда план здания делает необходимым или желательным разделение опорных масс на группы, причем наиболее частая необходимость такого рода возникает из-за промежуточного ряда часовен или проходов между стенами нефа или хоров и их опорными опорами. Естественное, здоровое и красивое устройство представляет собой каменную перекладину с крутым наклоном, поддерживаемую аркой, стержень которой вынесен дальше всего вниз с самой нижней стороны и переходит в вертикаль внешнего пирса; этот пирс, конечно, не квадратный, а скорее представляет собой кусок стены, установленный под прямым углом к поддерживаемым стенам и, при необходимости, увенчанный вершиной для придания ему большего веса. Вся композиция изысканно выполнена в хорах Бове. В поздней готике вершина постепенно стала декоративным элементом и использовалась повсюду исключительно ради своей красоты. Против этого нет возражений; строить башню ради ее красоты так же законно, как и башню; но также контрфорс стал декоративным элементом; и использовался, во-первых, там, где в нем не было необходимости, и, во-вторых, в формах, в которых он не мог быть полезен, становясь простой связью, но не между опорой и стеной, а

между стеной и вершиной декоративного шпиля, прикрепляясь таким образом к той самой точке, где его толчку, если бы он был нанесен, нельзя было сопротивляться. Самым вопиющим примером этого варварства, который я помню (хотя частично оно преобладает во всех шпилях Нидерландов), является фонарь Святого Уана в Руане, где пронзенный контрфорс, имеющий огейный изгиб, выглядит примерно таким же, рассчитанным на то, чтобы выдержать удар, как ивовый прут; а на шпилях, огромных и богато украшенных, явно нет никакой работы, они стоят вокруг центральной башни, как четверо праздных слуг, какими они и являются — геральдических опорников, поскольку центральная башня представляет собой всего лишь пустотелую корону, нуждающуюся в подпорках не больше, чем в ивовом пруте. корзина делает это. На самом деле, я не знаю ничего более странного или неразумного, чем похвалы, расточаемые этому фонарю; это одно из самых низменных произведений готики в Европе; его яркие узоры последних и наиболее деградировавших форм;⁵ и весь его план и убранство напоминают украшения из жженого сахара в изысканных кондитерских изделиях и заслуживают немногим большего уважения, чем они. Едва ли найдется хоть одно из великолепных и безмятежных сооружений ранней готики, которое с течением времени не истончилось бы и не превратилось в эти скелеты, которые иногда, действительно, когда их линии действительно следуют структуре первоначальных массивов, представляют интерес, подобный волокнистому каркасу из листьев, из которых была растворена субстанция, но которые обычно искажены, а также истощены и остаются всего лишь болезненными призраками и пародиями на то, что было; они для истинной архитектуры то, чем был греческий призрак для вооруженного и живого каркаса; и те самые ветры, которые свистят в ветвях. нити их ведут к разнокалиберному эху древних стен, подобно тому как голос человека был тоскующим призраком.⁶

IX. Возможно, наиболее плодотворным источником этих видов коррупции, от которых мы должны остерегаться в последнее время, является тот, который, тем не менее, принимает "сомнительную форму" и для которого нелегко определить надлежащие законы и пределы; я имею в виду использование железа. Определение архитектурного искусства, данное в первой главе, не зависит от используемых для него материалов: тем не менее, поскольку это искусство вплоть до начала нынешнего столетия практиковалось по большей части в глине, камне или дереве, это привело к тому, что чувство пропорции и законы строения были основаны, как одно в целом, так и другое в значительной степени, на потребностях, вытекающих из использования этих материалов; и что, следовательно, полное или основное использование металлического каркаса обычно воспринималось бы как отклонение от основных принципов искусства. очевидно, что нет причин, по которым железо не следовало бы использовать наравне с деревом; и, вероятно, близко время, когда будет разработана новая система архитектурных законов, полностью адаптированная к металлическому строительству. Но я полагаю, что тенденция всех нынешних симпатий и ассоциаций состоит в том, чтобы ограничить идею архитектуры неметаллическими изделиями; и это не без причины. Ибо архитектура, будучи по своему совершенству самым ранним из искусств, поскольку по своим элементам она неизбежно является первым, у любого варварского народа всегда будет предшествовать овладению наукой, необходимой либо для получения железа, либо для обращения с ним. Следовательно, его первое существование и его самые ранние законы должны зависеть от использования материалов, доступных в большом количестве и на поверхности земли; то есть глины, дерева или камня; и, как я думаю, не может не вызывать общего чувства, что одним из главных достоинств архитектуры является ее историческое использование; и поскольку

последнее частично зависит от постоянства стиля, будет сочтено правильным сохранить, насколько это возможно, даже в периоды более развитой науки материалы и принципы более ранних эпох.

X. Но независимо от того, соглашусь я с этим или нет, факт заключается в том, что каждая идея, касающаяся размера, пропорций, декора или конструкции, на основании которых мы в настоящее время привыкли действовать или судить, зависит от предположения о таких материалах: и поскольку я чувствую, что не могу избежать влияния этих предрассудков, и полагаю, что мои читатели будут такими же, мне, возможно, будет позволено предположить, что истинная архитектура не признает железо в качестве конструктивного материала,⁷ и что такие произведения, как чугунный центральный шпиль Руанского собора или железные крыши и колонны наших железнодорожных станций и некоторых наших церквей - это вообще не архитектура. Тем не менее, очевидно, что металлы могут, а иногда и должны в определенной степени использоваться в строительстве, как гвозди в деревянной архитектуре и, следовательно, как законные заклепки и припои в камне; мы также не можем отрицать, что готический архитектор мог поддерживать статуи, шпили или узоры железными прутьями; и если мы согласимся с этим, я не вижу, как мы можем не позволить Брунеллески обвить купол Флоренции железной цепью, или строителям Солсбери - искусно оковать железом центральную башню.⁸ Однако, если мы не хотим впасть в старую софистику о кукурузных зернах и куче зерна, мы должны найти правило, которое, возможно, позволит нам где-то остановиться. Я думаю, это правило заключается в том, что металлы можно использовать в качестве *цемента* но не в качестве *основы*. Поскольку цементы других видов часто настолько прочны, что камни легче разбить, чем отделить, и стена становится сплошной массой, не теряя по этой причине характера архитектуры, нет причин, по которым, когда нация приобрела знания и практику работы с железом, металлические стержни или заклепки не должны использоваться вместо цемента и обеспечивать такую же или большую прочность и сцепление, никоим образом не вызывая отхода от ранее установленных типов и системы архитектуры; также не имеет никакого значения, кроме того, насколько заметны используемые металлические полосы или прутья в основной части стены или с ее внешней стороны, или устанавливаются в виде стоек и поперечных полос; только так, чтобы их использование всегда и отчетливо было таким, которое может быть заменено простой прочностью цемента; как, например, если вершина или цапфа подпираются или привязываются железной полосой, очевидно, что железо предотвращает разделение камней только боковым усилием, чего добился бы цемент, будь он достаточно прочным. Но в тот момент, когда железо в наименьшей степени заменяет камень и действует за счет его сопротивления дроблению, и несет на себе избыточный вес, или если оно действует за счет своего собственного веса как противовес и, таким образом, заменяет использование шпилек или контрфорсов для сопротивления боковому толчку, или если в форме стержня или балки оно используется для выполнения того, что с таким же успехом могли бы сделать деревянные балки, в этот момент здание перестает, насколько такое применение металла распространяется, быть истинной архитектурой.

XI. Однако установленный таким образом предел является окончательным, и во всем следует проявлять осторожность при приближении к предельному пределу законности; так что, хотя использование металла в пределах этого предела не может рассматриваться как разрушающее саму сущность и природу архитектуры, оно, будучи экстравагантным и частым, умаляет достоинство работы, а также (что особенно актуально для нашего настоящего момента) ее честность. Ибо, хотя зритель не осведомлен о количестве или прочности используемого

цемента, он, как правило, будет считать, что камни здания можно отделить и его оценка мастерства архитектора будет в значительной степени основываться на его предположении об этом условии и о трудностях, связанных с ним: так что всегда более почетно и имеет тенденцию придавать архитектурному стилю как более мужской, так и более научный характер, использовать камень и строительный раствор просто как таковые и делать как можно больше с учетом веса одного и прочности другого, и довольно иногда отказаться от благодати или признаться в слабости, чем достичь одного или скрыть другое, используя средства, граничащие с нечестностью.

Тем не менее, желательно, чтобы дизайн был таким изящным и незначительным, как в некоторых частях очень красивых и законченных зданий; и где как его завершенность, так и надежность в определенной степени зависят от использования металла, пусть такое использование не вызывает порицания; поэтому только то, чтобы было сделано столько, сколько возможно, с использованием хорошего раствора и хорошей каменной кладки; и никакое неряшливое мастерство, допускаемое доверием к железу, не помогает; ибо в этой вольности, как и в вине, человек может использовать его для лечения своих недугов, но не для питания.

XII. И, чтобы избежать чрезмерного использования этой свободы, было бы неплохо рассмотреть, какое применение может быть удобно найдено для подгонки камней; ибо, когда требуется какое-либо ухищрение, чтобы помочь раствору, оно, безусловно, должно предшествовать использованию металла, поскольку это и безопаснее, и честнее. Я не вижу, чтобы можно было выдвинуть какие-либо возражения против придания камням любых форм, которые нравятся архитектору: ибо, хотя было бы нежелательно видеть здания, собранные вместе, как китайские пазлы, всегда должен быть сдерживающий фактор такому злоупотреблению практикой из-за ее сложности; также нет необходимости, чтобы это всегда демонстрировалось, чтобы зритель воспринимал это как допущенную помощь, и чтобы основные камни не размещались в положениях, которые, по-видимому, невозможно для них сохранить, хотя загадка тут и там, в незначительных деталях, иногда может привлечь внимание к каменной кладке и сделать ее более сложной. Интересно, а также для того, чтобы создать восхитительное ощущение некой некромантической силы в архитекторе. В перемычке боковой двери собора Прато есть симпатичная статуэтка (Фото IV. илл. 4.); где содержание явно отдельных камней, чередующихся мрамора и серпентина, невозможно понять, пока не будет показана их поперечная огранка ниже. Каждый блок, конечно, имеет форму, приведенную на рис. 5.

XIII. Наконец, прежде чем оставить тему структурных обманов, я хотел бы напомнить архитектору, который думает, что я излишне и узко ограничиваю его ресурсы или его искусство, что высшее величие и высшая мудрость проявляются, во-первых, в благородном подчинении, во-вторых, в продуманном провидении определенных добровольно принятых ограничений. Нет ничего более очевидного, чем это, в том верховном правительстве, которое является примером и центром всех других. Божественная Мудрость проявляется и может быть продемонстрирована нам только в ее встрече и преодолении трудностей, которые добровольно *иради этого состязания* допускаются Божественным Всемогуществом: и эти трудности, заметьте, проявляются в форме естественных законов или предписаний, которые могут часто и бесчисленными способами нарушаться с очевидной выгодой, но которые никогда не нарушаются, какие бы дорогостоящие приспособления ни требовало их соблюдение для

достижения поставленных целей. Пример, наиболее подходящий к нашей нынешней теме, - это строение костей животных. Я полагаю, что нельзя привести никаких причин, по которым организм высших животных не мог бы быть создан способным, как *уинфузорий*, выделять кремний вместо фосфата извести или, что еще естественнее, углерод; таким образом, кости сразу же становятся адамантовыми. Слон или носорог, если бы землистая часть их костей была сделана из алмаза, могли бы быть такими же проворными и легкими, как кузнечики, а другие животные могли бы быть сложены гораздо великолепно, чем те, что ходят по земле. В других мирах мы, возможно, увидим подобные творения; творение для каждого элемента, и элементов бесконечное множество. Но архитектура животных здесь определена Богом как архитектура из мрамора, а не из кремня или адаманта; и принимаются всевозможные меры для достижения максимальной степени прочности и размера, возможных при таком большом ограничении. Челюсть ихтиозавра собрана из кусочков и заклепана, нога мегатерия толщиной в фут, а голова миодона имеет двойной череп; мы, в нашей мудрости, несомненно, должны были дать ящерице стальную челюсть, а миодону чугунный головной убор, и забыли великий принцип, свидетельством которого является все творение, что порядок и система - более благородные вещи, чем власть. Но Бог являет нам в Себе, как это ни странно, не только совершенство авторитета, но даже совершенство Послушания — послушания Его собственным законам: и в неуклюжем движении этих самых громоздких из Его созданий нам напоминает, даже в Его божественной сущности, о том свойстве честности в человеческом создании, "которое клянется во вред себе и не меняется".

XIV. 2d. Поверхностный обман. Их можно в целом определить как побуждение к предположению о какой-либо форме или материале, которых на самом деле не существует; как это обычно бывает при росписи дерева для изображения мрамора или при нанесении орнаментов с обманчивым рельефом и т. Д. Но мы должны быть осторожны, чтобы заметить, что зло от них всегда состоит в определенно предпринимаемых *попытках* обмана, и что важно отметить точку, где начинается или заканчивается обман.

Так, например, крыша Миланского собора, по-видимому, покрыта сложным веерным узором, достаточно сильно раскрашенным, чтобы в своем темном и удаленном положении он мог ввести в заблуждение неосторожного наблюдателя. Это, конечно, грубая деградация; это разрушает большую часть достоинства даже остальной части здания и заслуживает самого решительного осуждения.

Крыша Сикстинской капеллы имеет много архитектурных решений в стиле гриссайль, смешанных с фигурами ее фресок; и эффект от этого возрастает.

В чем заключается отличительный характер?

В основном по двум пунктам:—Первое. Что архитектура так тесно связана с фигурами и имеет с ними такое великое родство в своих формах и отбрасываемых тенях, что оба сразу ощущаются как единое целое; и поскольку фигуры обязательно должны быть нарисованы, известно, что архитектура тоже такова. Таким образом, здесь нет никакого обмана.

Второй. Что такой великий художник, как Микеланджело, всегда останавливался на таких незначительных деталях своего замысла, на той степени вульгарной силы, которая была бы необходима, чтобы заставить предположить их реальность; и, как ни странно это может звучать, никогда не рисовал бы настолько плохо, чтобы ввести в заблуждение.

Но хотя добро и зло, таким образом, широко противопоставляются в произведениях, по отдельности столь подлых и могущественных, как "Крыша Милана" и "Крыша Сикстинской Капеллы", есть произведения не столь великие и не столь подлые, в которых границы добра определены смутно, и для их определения потребуется некоторая осторожность; однако позаботьтесь только о точном применении общего принципа, который мы изложили, а именно, что никакая форма или материал не должны быть *представлены* обманчиво.,

XV. Таким образом, очевидно, что живопись, как таковая, по общему признанию, не является обманом: она не утверждает никакого материала вообще. Будет ли это на дереве, или на камне, или, как естественно предположить, на штукатурке, не имеет значения. Каким бы ни был материал, хорошая живопись делает его более ценным; и никогда нельзя сказать, что она обманывает относительно основания, о котором она не дает нам никакой информации. Покрывать кирпич штукатуркой, а эту штукатурку фресками, следовательно, совершенно законно; и это столь же желательный способ украшения, сколь и неизменный в великие периоды. Верона и Венеция теперь лишились более половины своего бывшего великолепия; оно гораздо больше зависело от их фресок, чем от мрамора. Штукатурку, в данном случае, следует рассматривать как гипсовую основу на панели или холсте. Но покрывать кирпич цементом и разделять этот цемент швами, чтобы он выглядел как камень, - значит говорить неправду; и это столь же презренная процедура, сколь и благородная.

Раз рисовать законно, то законно ли рисовать все? До тех пор, пока картина признается — да; но если, хотя бы в малейшей степени, смысл ее утрачен, и нарисованный предмет считается реальным — нет. Давайте возьмем несколько примеров. В Кампо Санто в Пизе каждая фреска окружена бордюром, состоящим из очень элегантных плоских цветных узоров — ни одна ее часть не имеет попытки рельефа. Уверенность в плоской поверхности, таким образом, обеспечена, фигуры, хотя и в натуральную величину, не обманывают, и с этого момента художник волен использовать всю свою силу и вести нас через поля и рощи, через глубины приятных пейзажей, и успокаивать нас приятной ясностью далекого неба, и все же никогда не утрачивать строгости своей изначальной цели архитектурного оформления.

В Камере ди Корреджо Сан-Лодовико в Парме виноградные решетки отбрасывают тень на стены, словно настоящая беседка; и можно ожидать, что отряды детей, выглядывающих через овальные отверстия, сочные по цвету и слабо освещенные, каждую секунду могут прорваться внутрь или спрятаться за укрытием. Изящество их позирования и очевидное величие всей работы указывают на то, что это живопись, и едва ли освобождают ее от обвинения во лжи; но даже в таком сохраненном виде она совершенно недостойна занимать место среди благородных или законных архитектурных украшений.

В куполе Пармского собора тот же художник изобразил Успение Пресвятой Богородицы с такой обманчивой силой, что сделал купол диаметром около тридцати футов похожим на окутанное облаками отверстие на седьмом небе, заполненное несущимся морем ангелов. Разве это неправильно? Это не так: поскольку тема сразу исключает возможность обмана. Мы могли бы принять виноградные лозы за настоящую беседку, а детей - за навязчивых рагаци; но мы знаем, что неподвижные облака и ангелы, должно быть, дело рук человека; пусть он приложит к этому все свои силы и примет нас радушно, он может очаровать нас, но не может предать.

Таким образом, мы можем применять это правило как к высшему, так и к повседневному искусству, всегда помня, что великому художнику можно простить больше, чем простому

мастеру декораций; и это особенно важно, потому что первое, даже в обманчивых частях, не обманет нас так грубо; как мы только что видели в Корреджо, где художник похуже сразу придал бы картине вид живой. Однако в оформлении комнат, вилл или садов есть некоторое подобающее допущение уловок такого рода, например, изображенных пейзажей в конце аллей и аркад, потолков, похожих на небо, или расписанных продолжениями вверх архитектуры стен, которые иногда обладают определенной роскошью и приятностью в местах, предназначенных для праздности, и достаточно невинны, пока на них смотрят как на простые игрушки.

XVI. Что касается ложного представления материала, то вопрос бесконечно проще, а закон более размашистый; все подобные имитации совершенно низки и недопустимы. Грустно думать о времени и расходах, потерянных на отделку мрамором фасадов магазинов только в Лондоне, и о растрате наших ресурсов на абсолютную суету, на вещи, до которых нет дела ни одному смертному, на которые никогда не останавливается взгляд, разве что с болью, и которые ни на йоту не добавляют комфорта или чистоты, или даже к этому великому объекту коммерческого искусства — бросанию в глаза. Но насколько больше она заслуживает осуждения в архитектуре более высокого ранга? В настоящей работе я взял за правило не обвинять кого-либо конкретно; но мне, возможно, будет позволено, выражая мое искреннее восхищение очень благородным входом и общей архитектурой Британского музея, выразить также мое сожаление по поводу того, что благородный гранитный фундамент лестницы на площадке был испорчен имитацией, более достойной порицания, поскольку довольно успешной. Единственный результат этого - бросить тень подозрения на настоящие камни внизу и на каждый найденный впоследствии кусочек гранита. После этого возникает сомнение в честности самого Мемнона. Но даже это, каким бы унижительным ни было для благородной архитектуры вокруг него, менее болезненно, чем отсутствие чувства, с которым в наших дешевых современных церквях мы позволяем декораторам возводить стены вокруг рамок алтаря и фронтонов, выкрашенных пестрой краской, и красить таким же образом скелеты или карикатуры на колонны, которые могут появляться над скамьями; это не просто безвкусица; это не маловажная или простительная ошибка, которая привносит даже эти тени тщеславия и лжи в молитвенный дом. Первое условие, которого требует простое чувство в церковном убранстве, - это чтобы оно было простым и незатронутым, не вымышленным и не безвкусным. Возможно, в наших силах сделать его красивым, но пусть он, по крайней мере, будет чистым; и если мы не можем многого позволить архитектору, то не позволим ничего и обойщику; если мы придерживаемся цельного камня и цельного дерева, побеленных, если нам угодно, ради чистоты (поскольку побелка так часто использовалась для украшения благородных вещей, что она сама по себе приобрела своего рода благородство), это должен быть действительно плохой дизайн, который крайне оскорбителен. Я не припомню ни одного случая отсутствия священности или какого-либо заметного и болезненного уродства в самой простой или неуклюже построенной деревенской церкви, где камень и дерево использовались грубо и неприкрыто, а окна были зарешечены белым стеклом. Но гладко оштукатуренные стены, плоские крыши с вентиляционными украшениями, зарешеченные окна с желтоватыми бордюрами и глухими квадратными стеклами, позолоченное или бронзовое дерево, крашеное железо, убогая обивка занавесей и подушек, изголовья скамей и перила алтаря, бирмингемские металлические подсвечники и, прежде всего, зелено—желтая зараза фальшивого мрамора — заметьте, все это маскирует; все это ложь - кто они такие, которым нравятся все это? кто их защищает? кто их совершает? Я никогда не разговаривал ни с кем, кому они *did* нравились, хотя со многими, кто считал их несущественными. Возможно, не к религии (хотя я не могу не поверить, что есть много людей,

для которых, как и для меня, подобные вещи являются серьезными препятствиями для спокойствия ума и характера, которые должны предшествовать религиозным упражнениям); но к общему тону наших суждений и чувств — да; ибо, несомненно, мы будем относиться терпимо, если не с любовью, к любым формам материальных вещей, которые мы привыкли ассоциировать с нашим богослужением, и будем мало готовы обнаружить или обвинить лицемерие, низость и маскировку под другие виды украшений, когда мы терпим предметы, принадлежащие к самому торжественному из всех богослужений. быть обманутым таким вымышленным и неприличным образом.

XVII. Живопись, однако, не единственный способ, с помощью которого материал может быть скрыт или, скорее, имитирован; ибо в простом сокрытии, как мы видели, нет ничего плохого. Например, обеливание, о котором часто (далеко не всегда) сожалеют как о сокрытии, не должно быть обвинено как о лжи. Он показывает себя таким, какой он есть, и ничего не говорит о том, что находится под ним. Из-за частого использования позолота стала столь же невинной. Это понимается таким, какой он есть, просто фильмом, и, следовательно, допустимо в любой степени. Я не говорю целесообразным: это одно из самых злоупотребляемых средств для придания великолепия, которыми мы располагаем, и я сильно сомневаюсь, что какое-либо использование, которое мы когда-либо применяем, компенсирует ту потерю удовольствия, которую мы испытываем при созерцании любой вещи, которая действительно из золота, из-за частого созерцания и постоянного подозрения в этом. Я думаю, золото предназначалось для того, чтобы его редко видели и им восхищались как драгоценностью; и иногда мне хочется, чтобы истина восторжествовала настолько буквально, чтобы все было золотом, которое блестело, или, скорее, чтобы не блестело ничего, что не было бы золотом. Тем не менее, сама природа не обходится без такой видимости, но использует для нее свет; и я слишком сильно люблю старое и святое искусство, чтобы расставаться с его полированным полем или сияющим нимбом; только использовать его следует с уважением и для выражения великолепия или святости, а не в расточительном тщеславии или в рисовании вывесок. Однако о его целесообразности, как и о цвете, здесь не место говорить; мы пытаемся определить, что является законным, а не желательным. Вряд ли мне нужно говорить о других, менее распространенных способах маскировки поверхности, таких как пудра из лазурита или мозаичные имитации цветных камней. Правило одинаково применимо ко всем, что бы ни притворялось, это неправильно; обычно оно подкрепляется также чрезвычайным уродством и недостаточным внешним видом таких методов, как недавний стиль реконструкции, в результате которого половина домов в Венеции была разрушена, кирпич сначала покрыли штукатуркой, а этот раскрасили зигзагообразными прожилками в подражание алебастру. Но есть еще одна форма архитектурного вымысла, которая настолько постоянна в великие эпохи, что требует уважительного отношения. Я имею в виду облицовку кирпича драгоценным камнем.

XVIII. Хорошо известно, что под постройкой церкви из мрамора почти во всех случаях подразумевается только то, что мраморная облицовка была прикреплена к грубой кирпичной стене, построенной с определенными выступами, чтобы принять ее; и что то, что кажется массивными камнями, на самом деле не что иное, как внешние плиты.

Итак, очевидно, что в данном случае вопрос о праве стоит на той же почве, что и в случае с позолотой. Если ясно понимать, что мраморная облицовка не претендует на мраморную стену и не подразумевает ее, в этом нет вреда; и поскольку также очевидно, что при использовании очень драгоценных камней, таких как яшма и серпентин, должно стать не только

экстравагантным и напрасным увеличением расходов, но иногда и фактической невозможностью получить их достаточное количество для строительства, нет другого ресурса, кроме облицовки; и нет ничего, что можно было бы возразить против этого с точки зрения долговечности, поскольку опытным путем было установлено, что такая работа прослужит так долго и в таком идеальном состоянии, как любой вид каменной кладки. Следовательно, это следует рассматривать просто как искусство мозаики в большом масштабе, основой которого является кирпич или любой другой материал; и когда нужно получить красивые камни, это метод, который следует тщательно понимать и часто практиковать. Тем не менее, поскольку мы более высоко ценим стержень колонны за то, что он сделан из цельного куска, и поскольку мы не сожалеем о потере содержания и ценности, которые есть в предметах из чистого золота, серебра, агата или слоновой кости, я думаю, что к самим стенам можно относиться с более справедливым самодовольством, если известно, что все они сделаны из благородного материала; и что, правильно взвешивая требования двух принципов, о которых мы до сих пор говорили, — жертвенности и Правды, нам иногда следует скорее щадить внешние украшения, чем преуменьшать невидимую ценность и последовательность того, что мы делаем; и я полагаю, что лучший способ дизайна, и за этим последовало бы более тщательное и прилежное, хотя и менее обильное оформление, основанное на сознании тщательности в содержании. И, действительно, это следует помнить по отношению ко всем пунктам, которые мы исследовали; что, хотя мы наметили границы дозволенности, мы не установили те из них, которые характеризуются той высокой честностью, которая отвергает вседозволенность. Таким образом, верно, что в использовании внешнего цвета нет фальши и много красоты, и что законно рисовать картины или узоры на любых поверхностях, которые могут показаться нуждающимися в обогащении. Но не менее верно и то, что такие практики по сути неархитектурны; и хотя мы не можем сказать, что существует реальная опасность в их чрезмерном использовании, учитывая, что они *всегда* наиболее щедро использовались во времена самого благородного искусства, все же они делят произведение на две части и виды, одна из которых менее долговечна, чем другая, которая отмирает с течением веков и оставляет его, если только оно не обладает собственными благородными качествами, обнаженным. Это непреходящее благородство я бы, следовательно, назвал истинно архитектурным; и только после того, как оно будет обеспечено, можно будет задействовать вспомогательную силу живописи для удовольствия текущего времени; и это, как я думаю, не раньше, чем будут исчерпаны все ресурсы более стабильного рода. Истинные цвета архитектуры — это цвета натурального камня, и я был бы рад увидеть, как они используются в полной мере. Все разнообразие оттенков, от бледно-желтого до фиолетового, переходящего в оранжевый, красный и коричневый, полностью в нашем распоряжении; также достижимы почти все виды зеленого и серого; и с ними, а также с чистым белым, каких гармоний мы не могли бы достичь? Количество окрашенного и пестрого камня неограниченно, разновидности неисчислимы; там, где требуются более яркие цвета, пусть в мозаике используется стекло и золото, защищенное стеклом — вид работ, столь же долговечный, как и цельный камень, и неспособный потерять свой блеск со временем, — и пусть работы художника будут зарезервированы для затененной *лоджи* и внутреннего помещения. Это истинный и добросовестный способ строительства; там, где этого быть не может, прием внешней окраски действительно может быть использован без зазрения совести; но это должно быть сделано с предупреждающим размышлением о том, что придет время, когда такие вспомогательные средства должны будут исчезнуть, и когда здание будет оценено по его безжизненности, умирая смертью дельфина. Лучше использовать менее яркую, более прочную ткань. Прозрачные алебастры Сан-Миниато и мозаики собора Святого

Марка наполняются теплом и становятся ярче с каждым возвращением утренних и вечерних лучей; в то время как оттенки наших соборов померкли, как радужка на облаке; а храмы, лазурь и пурпур которых когда-то пылали над греческими мысами, стоят в своей поблекшей белизне, как снег, остывший после захода солнца.



PLATE II.—(Page 55—Vol. V.)
PART OF THE CATHEDRAL OF ST. LO, NORMANDY.

ЛИСТ II.—(стр. 55—Том V.)

Часть собора Сен-Ло, Нормандия.

XIX. Последней формой логической ошибки, которую, как мы помним, нам пришлось отвергнуть, была замена ручной работы гипсовой или машинной, что обычно выражается как Оперативный обман.

Есть две причины, обе весомые, против этой практики; первая, что вся литая и машинная работа плоха как работа; другая, что это нечестно. О его вредности я буду говорить в другом месте, поскольку это, очевидно, не является веской причиной против его использования, когда другого быть не может. Однако его нечестность, которая, на мой взгляд, носит вопиющий характер, является, я думаю, достаточной причиной для абсолютного и безоговорочного неприятия его.

Украшение, как я часто замечал ранее, имеет два совершенно разных источника привлекательности: первый - абсолютная красота его форм, которые, на данный момент, мы будем считать одинаковыми независимо от того, созданы они рукой или машиной; другой - ощущение человеческого труда и заботы, затраченных на него. Насколько велико это последнее влияние, мы, возможно, можем судить, принимая во внимание, что ни в одной щели развалин нет зарослей сорняков, красота которых во всех отношениях *почти* равна, а в некоторых и неизмеримо превосходит красоту самой искусной скульптуры из камней; и что весь наш интерес к резному произведению, наше ощущение его богатства, хотя оно в десять раз менее богато, чем пучки травы рядом с ним; его изящества, хотя оно в тысячу раз менее изящно; его восхитительности, хотя в миллион раз менее достойно восхищения; результат нашего сознания того, что это работа бедного, неуклюжего, трудолюбивого человека. Его истинная прелесть зависит от того, обнаружим ли мы в нем записи мыслей, намерений, испытаний и разбитых сердец - о выздоровлении и радости успеха: все это *может* быть прослежено опытным глазом; но, даже если оно неясно, оно предполагается или понимается; и в этом ценность вещи, такая же, как ценность всего остального, что мы называем драгоценным. Ценность бриллианта - это просто понимание того, сколько времени должно потребоваться на его поиск, прежде чем его можно будет ограничить. Кроме того, у него есть внутренняя ценность, которой нет у алмаза (ибо у алмаза не больше настоящей красоты, чем у куска стекла); но я сейчас не говорю об этом; я ставлю их на одно и то же место; и я полагаю, что орнамент ручной работы так же мало можно отличить от механической работы, как алмаз от пасты; более того, что последнее может на мгновение обмануть глаз каменщика, как другое - глаз ювелира; и что его можно обнаружить только при ближайшем рассмотрении. И все же, точно так же, как чувственная женщина не стала бы носить фальшивые драгоценности, так и благородный строитель презирал бы фальшивые украшения. Использование их - такая же откровенная и непростительная ложь. Вы используете то, что претендует на ценность, которой оно не имеет; что претендует на то, чтобы иметь ценность и быть тем, чего оно не имело и чем не является; это навязывание, вульгарность, дерзость и грех. Опустите его на землю, разотрите в порошок, вернее, оставьте неровное место на стене; вы за него не платили, вам нет до него никакого дела, он вам не нужен. В этом мире никому не нужны украшения, но все хотят целостности. Все красивые устройства, которые когда-либо были в моде, не стоят лжи. Оставьте ваши стены голыми, как струганная доска, или, если необходимо, постройте их из обожженной глины и рубленой соломы; но не делайте из них грубую лепнину.

Итак, это наш общий закон, и я считаю его более императивным, чем любой другой, который я утверждал; и этот вид нечестности самый низкий, как наименее необходимый; ибо украшение — вещь экстравагантная и несущественная; и, следовательно, если оно ошибочно, то

совершенно неизменно - это, говорю я, наш общий закон, тем не менее, существуют определенные исключения, касающиеся конкретных веществ и их использования.

XX. Таким образом, при использовании кирпича; поскольку известно, что он изначально был отлит в форму, нет причин, по которым ему не следует придавать различные формы. Никто не предположит, что она была обрезана, и, следовательно, не вызовет обмана; она получит только тот кредит, которого заслуживает. В равнинных странах, вдали от каких-либо каменоломен, литой кирпич может быть законно и наиболее успешно использован в отделке, причем сложной и даже изысканной. Кирпичная лепнина Палаццо Пеполи в Болонье и тех, что украшают рыночную площадь Верчелли, являются одними из самых богатых в Италии. То же самое касается изразцовых и фарфоровых изделий, из которых первое гротескно, но успешно используется во внутренней архитектуре Франции, цветные изразцы вставляются в ромбовидные промежутки между перекрещивающимися балками; а второе превосходно используется в Тоскане, в наружных барельефах семьи Роббиа, в работах которых, хотя мы не можем не сожалеть иногда о бесполезных и неправильно расположенных цветах, мы ни в коем случае не стали бы винить использование материала, который, какими бы ни были его недостатки, превосходит любой другой по стойкости и, возможно, требует даже большего мастерства в обращении, чем мрамор. Ибо не материал, а отсутствие человеческого труда делает вещь бесполезной; а кусок терракоты или парижской штукатурки, обработанный человеческой рукой, стоит всего камня в Карраре, обработанного машинами. Действительно, возможно и даже обычно, когда люди сами погружаются в машины, так что даже ручная работа имеет все признаки механизма; о разнице между живой и неживой ручной работой я расскажу позже; все, о чем я прошу сейчас, это то, чего мы всегда можем добиться - признания того, что мы сделали и что мы дали; так что, когда мы вообще используем камень, поскольку предполагается, что весь камень вырезается вручную, мы не должны вырезать его с помощью машин; мы также не должны использовать ни искусственный камень, отлитый в форму, ни какой-либо другой материал. лепные украшения цвета камня или которые каким—либо образом могут быть ошибочно приняты за него, как лепнина в кортилии Палаццо Веккьо во Флоренции, которая бросает тень стыда и подозрения на каждую часть здания. Но что касается пластичных и легкоплавких материалов, таких как глина, железо и бронза, поскольку обычно предполагается, что они были отлиты или отчеканены, то мы можем использовать их по своему усмотрению, помня, что они становятся драгоценными или нет, прямо пропорционально ручной работе над ними или чистоте восприятия ручной работы их формы.

Но я считаю, что нет более активной причины для деградации нашего естественного чувства красоты, чем постоянное использование чугунных украшений. Обычные железные изделия средневековья были столь же простыми, сколь и эффективными, они состояли из листьев, вырезанных плашмя из листового железа и скрученных по желанию мастера. Напротив, никакие украшения не являются такими холодными, неуклюжими и вульгарными, настолько неспособными к тонкой линии или тени, как украшения из чугуна; и хотя, по правде говоря, мы вряд ли можем что-либо возразить против них, поскольку они всегда отличимы с первого взгляда от кованой работы и обозначают только то, что они есть, все же я очень сильно чувствую, что нет никакой надежды на прогресс искусств ни у одной нации, которая потворствует этим вульгарным и дешевым заменителям настоящего украшения. Их неэффективности и ничтожностью я постараюсь показать более убедительно в другом месте, исполнение только в настоящее время, по общему заключению, что, если даже честный или допустимой, это вещи, в которых мы никогда не сможем взять только гордость и удовольствие, и

никогда не должны использоваться в любом месте, в котором они могут либо сами получить кредит в других и лучше, чем они, или быть Ассо, связанным с прямо-таки работу, к которой она будет позор в их компании.

Таковы, я полагаю, три основных вида ошибок, из-за которых архитектура может быть испорчена; однако существуют и другие, более тонкие ее формы, от которых не так легко защититься с помощью определенного закона, чем бдительностью мужественного и непоколебимого духа. Ибо, какбыло замечено выше, существуют определенные виды обмана, которые распространяются только на впечатления и идеи; некоторые из них, действительно, имеют благородное применение, как, например, упомянутый выше древесный вид высоких готических нефов; но в большинстве из них так много хитрости и обмана, что они принижают любой стиль, в котором они значительно преобладают; и они, вероятно, будут преобладать, когда однажды их признают, будучи склонными привлекать воображение как неискушенных архитекторов, так и бесчувственных зрителей; точно так же, как низменные и поверхностные умы, в других случаях, в восторге от ощущения чрезмерности или щекочет тщеславие от обнаружения намерения превысить границы; и когда тонкости такого рода сопровождаются демонстрацией такой искусной резьбы по камню или архитектурной ловкости рук, которая может даже сама по себе стать предметом восхищения, это отличный шанс, если погоня за ними постепенно не уведет нас от всякого уважения и заботы о более благородном характере искусства и не закончится его полным параличом или исчезновением. И от этого можно защититься только суровым презрением ко всякой демонстрации ловкости и остроумных приспособлений и вложением всей силы нашей фантазии в расположение масс и форм, заботясь о том, как эти массы и формы получаются, не больше, чем великому художнику важно, в какую сторону бьет его карандаш. Было бы легко привести множество примеров опасности этих уловок и тщеславия, но я ограничусь рассмотрением одного из них, который, как мне кажется, стал причиной упадка готической архитектуры по всей Европе. Я имею в виду систему пересекающихся форм, которая, ввиду ее огромной важности и ради широкого круга читателей, возможно, будет извинена за то, что я объясняю ее элементарно.

XXI. Однако в первую очередь я должен сослаться на отчет профессора Уиллиса о происхождении узора, приведенный в шестой главе его книги "Архитектура средневековья"; с момента публикации которого я был немало удивлен, услышав о каких—либо попытках возродить непростительно абсурдную теорию о его происхождении от имитированной растительной формы - непростительно, говорю я, потому что малейшее знакомство с раннеготической архитектурой сообщило бы сторонникам этой теории тот простой факт, что в точном соответствии с древностью работы имитация таких органических форм является недопустимой. меньше, а в самых ранних примерах вообще не существует. У человека, знакомого с какой-либо отдельной серией последовательных примеров, не может возникнуть и тени сомнения в том, что ажурный узор возник в результате постепенного расширения проемов каменного щита, который, обычно поддерживаемый центральной колонной, занимал верхнюю часть ранних окон. Профессор Уиллис, возможно, слишком строго ограничивает свои наблюдения двойной подархой. На табличке VII. рис. 2 я привел интересный случай грубого пробивания высокого и простого щита с трилистником из церкви Эремитани в Падуе. Но более частой и типичной формой является двойная подарочная, украшенная различными прорезями в пространстве между ней и верхней аркой; с простым трилистником под круглой аркой, в аббатстве о Домм, Кан, 9 (Фото III. рис. 1); с четырехлистником очень красивых пропорций в трифории Эу и в хорах Лизье; с четырехлистниками, шестикрылами и перегородками в башнях

трансепта в Руане (Фото III. рис. 2); с неуклюжим трехлистником и очень маленьким четырехлистником вверху, в углу наклона (фото III. рис. 3); затем, путем умножения тех же фигур, заостренных или круглых, придания очень неуклюжих форм промежуточному камню (рис. 4, из одной из нефовых часовен Руана, рис. 5, из одной из нефовых часовен Байо) и, наконец, путем утончения каменных ребер, достижения условий, подобных великолепной типичной форме клироса апсиды Бове (рис. 6).

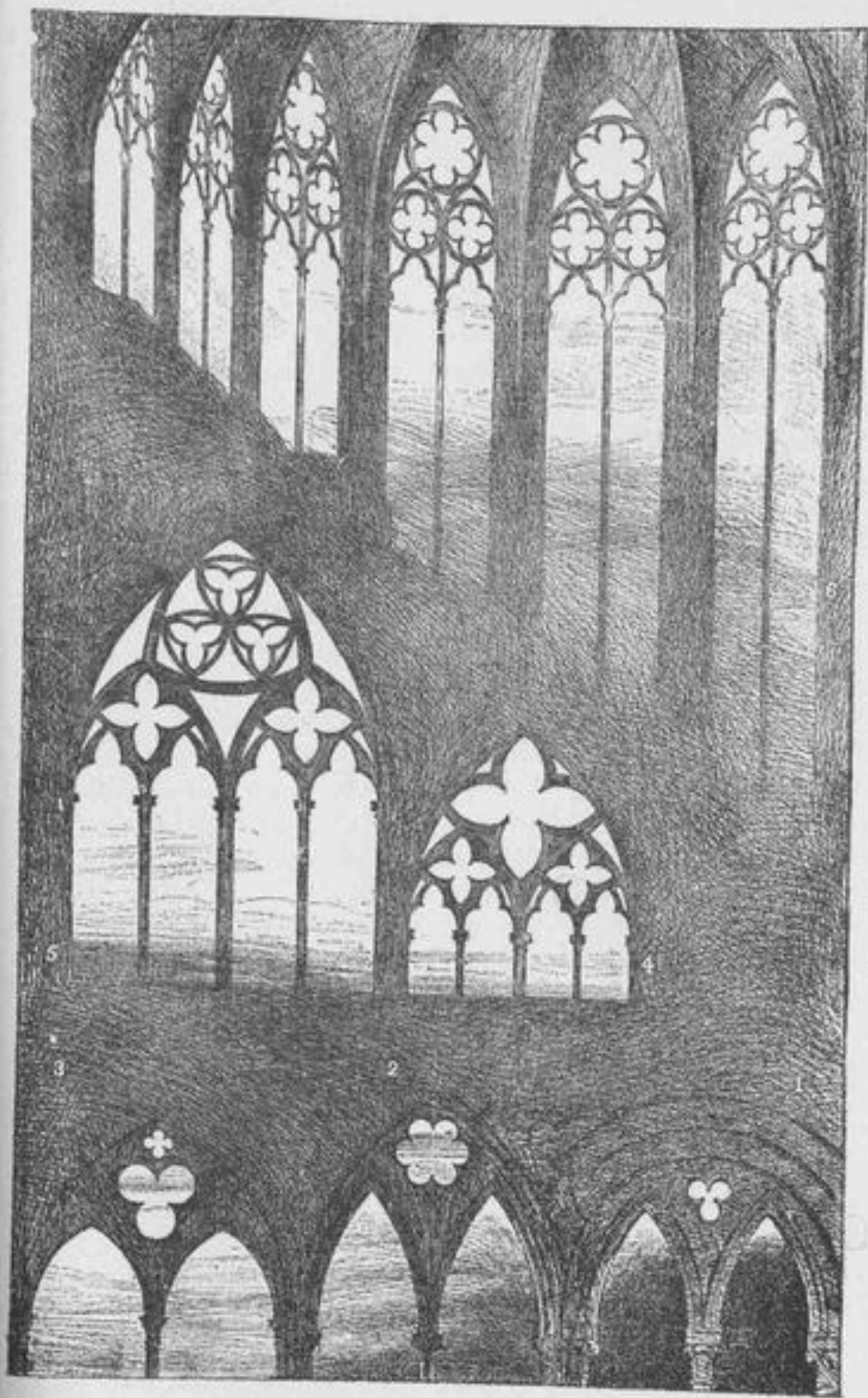


PLATE III.—(Page 60—Vol. V.)
TRACERIES FROM CAEN, BAYEUX, ROUEN, AND BEAUVAIS.

Об.)

Узоры из Кана, Байе, Руана и Бивэ.

XXII. Теперь следует заметить, что в течение всего этого процесса внимание остается прикованным к формам отверстий, то есть к свету, видимому изнутри, а не к промежуточному камню. Все изящество окна заключается в контурах его освещения; и я нарисовал все эти узоры так, как они видны изнутри, чтобы показать эффект света, обработанного таким образом, сначала в далеких и отдельных звездах, а затем постепенно увеличивающегося, приближающегося, пока они не придут и не встанут как бы над нами, заполняя все пространство своим сиянием. И именно в этой паузе звезды мы имеем великую, чистую и совершенную форму французской готики; именно в тот момент, когда грубость промежуточного пространства была окончательно побеждена, когда свет расширился до предела и все же не утратил своего сияющего единства, главенства и видимой первопричины целого, мы испытываем самое изысканное чувство и самые безошибочные суждения как в управлении узорами, так и в украшениях. На листе X я привел его изысканный пример из панно, украшающего контрфорсы северных ворот Руана; и для того, чтобы читатель мог понять, что такое по-настоящему прекрасная готическая работа и как благородно в ней сочетаются фантазия и закон, а также для нашей непосредственной цели, было бы неплохо, чтобы он подробно изучил ее секции и лепнину (они описаны в четвертой главе, § xxvii.), и тем более внимательно, потому что этот проект относится к периоду, когда в духе готической архитектуры произошли наиболее важные изменения, которые, возможно, повлияют на развитие готической архитектуры. , когда-либо возникавший в результате естественного прогресса любого искусства. Этот узор отмечает паузу между отказом от одного великого господствующего принципа и принятием другого; паузу столь же заметную, столь же ясную, столь же заметную для далекого взгляда на прошедшие времена, как для далекого взгляда путешественника является кульминационный гребень горной цепи, по которой он проезжал. Это был великий водораздел в готическом искусстве. До него все было подъемом; после него все шло к упадку; и то, и другое, действительно, извилистыми тропами и разнообразными склонами; и то, и другое прерывалось, подобно постепенному подъему и опусканию Альпийских перевалов, большими горными выступами, изолированными или ответвляющимися от центральной цепи, и обратными или параллельными направлениями долин доступа. Но путь человеческого разума прослеживается до этого великолепного хребта непрерывной линией, а оттуда вниз. Как серебряная зона—

Небрежно брошенный, он сияет вдали,
Привлекая внимание во многих сломанных звеньях,
Во многих поворотах и траверсах, когда он скользит.
И часто вверху и часто внизу кажется —
* * * * * тому, кто путешествует наверх, -
Как будто это кто-то другой".

И в этот момент, в это мгновение, достигнув места, ближайшего к небесам, строители в последний раз оглянулись назад, на путь, которым они пришли, и на сцены, через которые проходил их первоначальный путь. Они отвернулись от них и их утреннего света и спустились к новому горизонту, какое-то время наслаждаясь теплом западного солнца, но с каждым шагом вперед погружаясь во все более холодную и меланхоличную тень.

XXIII. Перемена, о которой я говорю, невыразима в нескольких словах, но более важной, более радикально влияющей, быть не могло. Это была замена *массы* на *линию*, как элемента декора.

Мы видели, каким образом расширялись оконные проемы, пока то, что поначалу было неуклюжими формами промежуточного камня, не превратилось в тонкие линии ажюра: и я был осторожен, указывая на особое внимание, уделяемое пропорциям и украшению лепнины окна в Руане, на фото X. по сравнению с более ранней лепниной, потому что эта красота и тщательность чрезвычайно важны. Они отмечают, что узоры *привлекли внимание* архитектора. До этого времени, до самого последнего мгновения, когда сокращение и утончение промежуточного камня было завершено, его взгляд был прикован только к отверстиям, к звездочкам света. Он не заботился о камне, грубая окантовка лепнины была всем, что ему было нужно, это была проникающая форма, за которой он наблюдал. Но когда эта форма получила свое последнее возможное расширение, и когда каменная кладка превратилась в сочетание изящных и параллельных линий, это расположение, подобно какой-то форме на картине, невидимой и случайно возникшей, внезапно и неизбежно бросалось в глаза. Этого буквально никто раньше не видел. Это вспыхнуло в одно мгновение как самостоятельная форма. Это стало особенностью работы. Архитектор взял его под свою опеку, продумал и распределил его элементы так, как мы видим.

Итак, великая пауза наступила в тот момент, когда пространство и разделяющая каменная кладка были одинаково рассмотрены. Это не продлилось и пятидесяти лет. Формы ажюра были охвачены детским восторгом от нового источника красоты, а промежуточное пространство было навсегда отброшено в сторону как элемент декора. Отслеживая это изменение, я ограничился окном, как тем элементом, в котором оно виднее всего. Но переход одинаков в каждом элементе архитектуры; и его важность едва ли может быть понята, если мы не приложим усилий, чтобы проследить его в универсальности, иллюстрации которой, не имеющие отношения к нашей настоящей цели, будут найдены в третьей главе. Здесь я рассматриваю вопрос истины, касающийся обращения с лепниной.

XXIV. Читатель заметит, что до последнего расширения проходов каменная кладка обязательно считалась такой, какой она есть на самом деле, - *жесткой* и неподатливой. Так было и во время паузы, о которой я говорил, когда формы узора были еще строгими и чистыми; действительно, изящными, но совершенно твердыми.

В конце периода паузы первым признаком серьезных перемен стало легкое дуновение ветерка, пробежавшее по изможденному ажур и заставившее его затрепетать. Он начал колебаться, как нити паутины, поднятые ветром. Он потерял свою сущность как структура из камня. Сведенный к тонкости нитей, он стал рассматриваться как обладающий также их гибкостью. Архитектор был доволен этой своей новой фантазией и взялся за ее воплощение; и через короткое время ажурные полосы стали казаться глазу сплетенными вместе, как сеть. Это было изменение, принесшее в жертву великий принцип истины; оно принесло в жертву выражение качеств материала; и, какими бы восхитительными ни были его результаты в их первых разработках, в конечном счете оно оказалось губительным.

Ибо обратите внимание на разницу между предположением о пластичности и предположением об упругой структуре, замеченной выше в сходстве с формой дерева. Это сходство не искалось, но было необходимо; оно было результатом естественных условий прочности ствола и гибкости ребер или ветвей, в то время как многие из других предложенных условий сходства были

совершенно верны. Ветвь дерева, хотя и является в определенном смысле гибкой, не является пластичной; она так же тверда в своей собственной форме, как каменное ребро; оба они будут поддаваться до определенных пределов, оба они сломаются, когда эти пределы будут превышены; в то время как ствол дерева согнется не больше, чем каменный столб. Но когда предполагается, что узор такой же податливый, как шелковый шнур; когда вся хрупкость, эластичность и вес материала для глаза, если не в терминах, отрицаются; когда все искусство архитектора применяется для опровержения первых условий его работы и первых атрибутов его материалов; это преднамеренное предательство, которое оправдывается от обвинения в прямой лжи только видимостью поверхности камня и ухудшением всех узоров, на которые оно влияет, именно степенью своего присутствия.

XXV. Но упадочный и болезненный вкус более поздних архитекторов не был удовлетворен таким обманом. Они были в восторге от созданного ими тонкого очарования и думали только об увеличении его силы. Следующим шагом было рассмотреть и представить узор не только пластичным, но и проницаемым; и когда две лепнины встречаются друг с другом, организовать их пересечение таким образом, чтобы казалось, что одна проходит сквозь другую, сохраняя свою независимость; или когда две идут параллельно друг другу, представить одну как частично содержащуюся внутри другой, а частично видимую над ней. Эта форма лжи была тем, что сокрушило искусство. Гибкие узоры часто были прекрасны, хотя и неблагородны; но пронизывающие узоры, ставшие, в конечном счете, просто средством демонстрации ловкости камнереза, уничтожили как красоту, так и достоинство готических типов. Система, столь важная по своим последствиям, заслуживает детального изучения.

XXVI. На чертеже створок двери в Лизье, под шпандрилом, на рисунке VII, читатель увидит способ управления пересечением подобных молдингов, который был универсальным в великие периоды. Они сливались друг с другом и становились единым целым в точке пересечения или соприкосновения; и даже предположения о таком резком пересечении, как в Лизье, обычно избегают (этот рисунок, конечно, является лишь заостренной формой более ранней нормандской аркады, в которой арки переплетены и лежат каждая над предыдущей и под следующей, как в башне Ансельма в Кентербери), поскольку во множестве рисунков, когда лепнина встречается друг с другом, они совпадают по некоторой значительной части своих изгибов, встречаясь соприкосновением, а не пересечением. ; и в точке совпадения сечение каждой отдельной формы становится общим для двух, таким образом, вплавленных друг в друга. Таким образом, в месте соединения кругов окна Палаццо Фоскари, фото VIII., точно приведенное на рис. 8, фото IV., сечение поперек линии *s*, точно такое же, как и поперек любого разлома отделенной лепнины, указанного выше, как *s*. Иногда, однако, случается, что две разные лепнины встречаются друг с другом. В великие периоды это редко допускалось, а когда это имело место, делалось крайне неловко. На рис. 1, табличка IV. показано соединение лепнины фронтона и вертикали в окне *шпиля* Солсбери. Фронтон состоит из одинарного, а вертикаль - из двойного каветто, украшенного шаровидными цветами; а большая одинарная лепнина поглощает одну из двойных и выдвигается вперед среди меньших шаров с самой неуклюжей простотой. При сравнении разрезов следует отметить, что в верхнем случае линия *a b* представляет фактическую вертикаль в плоскости окна; в то время как в нижнем случае линия *c d* представляет горизонталь в плоскости окна, обозначенную линией перспективы *d e*.

XXVII. Сама неловкость, с которой более ранний строитель встречает подобные трудности, свидетельствует о его неприязни к системе и нежелании привлекать внимание к подобному

устройству. Есть еще один, очень неуклюжий, на стыке верхней и нижней арок трифориума в Солсбери; но он находится в тени, а все выступающие стыки выполнены из лепнины, похожей друг на друга, и выполнены с совершенной простотой. Но как только внимание строителей стало, как мы только что видели, сосредоточено на линиях лепнины, а не на замкнутых пространствах, эти линии начали сохранять независимое существование везде, где они встречались; и различные формы были тщательно сопоставлены, чтобы получить разнообразие пересекающихся линий. Мы должны, однако, отдать должное поздним строителям и отметить, что в одном случае привычка выросла из чувства меры, более утонченного, чем у прежних рабочих. Она проявляется сначала в базах делится столбы или арки молдинги, чей небольших валов первоначально базы образуется продолжил базы центрального, или другие более крупные, столбцы, с которыми они были сгруппированы, но это ощущается, когда глаз архитектора стал привередливым, что размер формовочного что верно для основания большого вала, не маленький, каждый вал имел самостоятельного основания; во-первых, те из небольших умер просто на большого; но, когда на вертикальных участках как усложнялась, основаниями меньшего валы были рассмотрены на существование в этих больших, и местами их возникновения на основе этого предположения, были рассчитаны с предельной вежливости, и вырезать с особой точностью, так что тщательно продуманный конце основания разделить столбец, как, например, в нефе Абвилль, выглядит точно так же, как если бы ее меньше, валы были закончены к Земле, во-первых, каждый со своим полным и сложные основания, а затем постигая базы центрального пирса был отлит на них в глину, оставляя свои точки и углы, торчащие тут и там, как края острые кристаллы из клубенька от Земли. Демонстрация технической ловкости в работах такого рода часто изумительна, самые странные из возможных форм срезов рассчитываются с точностью до волоска, а появление нижних и возникающих форм визуализируется даже в тех местах, где они настолько незначительны, что их едва ли можно обнаружить, кроме как на ощупь. Невозможно представить очень сложный пример такого рода понятным без примерно пятидесяти измеренных сечений; но рис. 6, таблица IV. - очень интересный и простой пример с западных ворот Руана. Это часть основания одного из узких пролетов между его основными нишами. Предполагается, что квадратная колонна, имеющая основание с профилем *pr*, должна содержать внутри себя другую аналогичную колонну, расположенную по диагонали и приподнятую настолько над окружающей, что углубленная часть ее профиля *pr* должна находиться за выступающей частью внешней колонны. Угол его верхней части точно совпадает с плоскостью стороны верхнего охватывающего ствола 4 и, следовательно, был бы невидим, если бы для его демонстрации не были сделаны два вертикальных разреза, которые образуют две темные линии на всем протяжении ствола. Две небольшие пилястры проходят, подобно скрепляющим стежкам, через стык на передней части стволов. Разделы *k n*, взятые соответственно на уровнях *k*, *n*, объяснят гипотетическую конструкцию целого. Рис. 7 - это основание, или, скорее, стык (поскольку проходы такой формы встречаются снова и снова на столбах яркой работы), одной из самых маленьких опор пьедесталов, поддерживающих утраченные статуи крыльца; его сечение внизу должно быть таким же, как *ул*, и его конструкция, после того, что было сказано о другом основании, будет сразу же понята.

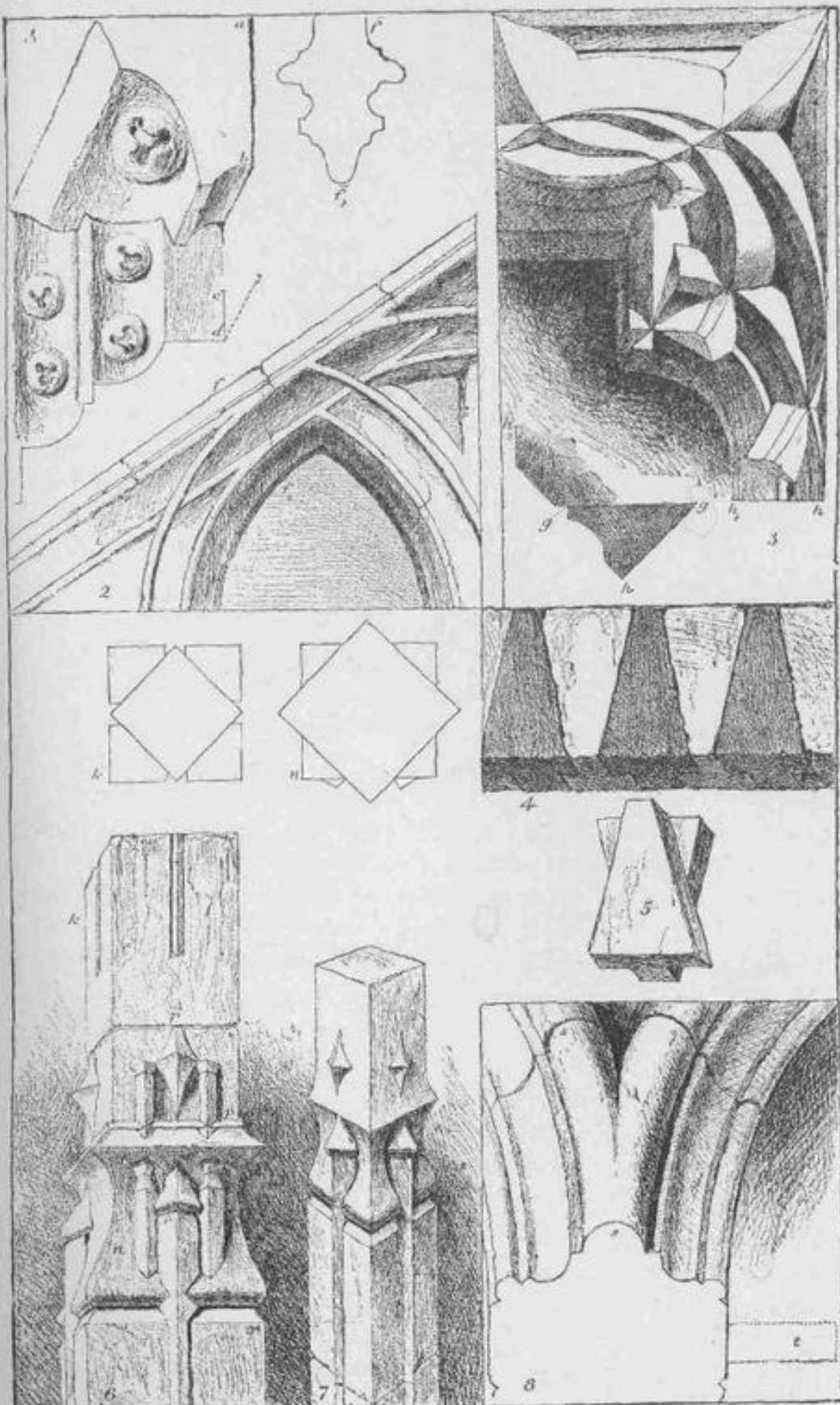


PLATE IV.—(Page 66—Vol. V.)
INTERSECTIONAL MOULDINGS.

XXVIII. Однако в такого рода инволюции было много достойного восхищения, равно как и порицания, пропорции величин всегда были столь же прекрасны, сколь и замысловаты; и, хотя линии пересечения были резкими, они изысканно контрастировали с цветочным узором промежуточных формовочных элементов. Но фантазия на этом не остановилась; она поднялась от оснований к аркам; и там, не найдя достаточно места для своего показа, она сняла капители даже с головок цилиндрических стержней (мы не можем не восхищаться, хотя и сожалеем о смелости людей, которые могли бросить вызов авторитету и обычаям всех народов земли на протяжении примерно трех тысяч лет), чтобы казалось, что лепнина арок выходит из колонны, поскольку у ее основания она была в ней потеряна, а не заканчивалась на счетах капители; затем они побежали по всему периметру колонны. лепнины поперек и сквозь друг друга в точке арки; и, наконец, не найдя их естественного направления достаточным, чтобы обеспечить столько случаев пересечения, сколько они пожелают, согнули их туда-сюда и коротко обрезали их концы, когда они миновали точку пересечения. Рис. 2, Табличка IV. является частью летящего контрфорса из апсиды Сен-Жерве в Фалезе, в котором лепнина, сечение которой грубо указано выше в точке *f* (взято вертикально через точку *f*), трижды пропускается через себя в перекладине и двух арках; а плоская закругленная кромка обрезана на конце перекладины просто для удовольствия от усечения. На рис. 3 изображена половина головки двери в Городском доме Сурзее, на которой заштрихованная часть стыка *g g*- это часть арочного молдинга, который трижды дублируется и шесть раз пересекается сам по себе, причем концы обрезаются, когда они становятся неуправляемыми. Этот стиль, действительно, раньше был преувеличен в Швейцарии и Германии из-за имитации в камне переплетения дерева, особенно пересечения балок по углам шатров; но это лишь более наглядный пример опасности ошибочной системы, которая с самого начала подавляла немецкую и, в конце концов, разрушила французскую готику. Было бы слишком мучительной задачей продолжать следить за карикатурностью форм и эксцентричностью обращения, которые вырастают из этого странного злоупотребления — сплюснутая арка, усохшая колонна, безжизненный орнамент, линиялая лепнина, искаженное и экстравагантное слоение, - пока не пришло время, когда над этими обломками и пережитками, лишенными всякого единства и принципа, поднялся грязный поток возрождения и смел их все. Так пала великая династия средневековой архитектуры. Именно потому, что она утратила свою собственную силу и не подчинилась своим собственным законам — потому что ее порядок, последовательность и организованность были нарушены, — она не могла оказать никакого сопротивления наплыву ошеломляющих инноваций. И это, заметьте, все потому, что она принесла в жертву единственную истину. Из-за этого единственного отказа от своей целостности, из-за этой единственной попытки принять видимость того, чем она не была, возникли многочисленные формы болезней и дряхлости, которые разрушили столпы ее господства. Это было не потому, что пришло его время; это было не потому, что его презирали классические романисты или боялись верующие протестанты. Это презрение и этот страх она могла бы пережить и жила; она бы выдержала суровое сравнение с ослабленной чувственностью возрождения; она восстала бы в обновленном и очищенном почете и с новой душой из пепла, в который она погрузилась, отказавшись от своей славы, как она ее получила, ради чести Бога — но ее собственная истина исчезла, и она погрузилась навсегда. В нем не осталось ни мудрости, ни силы, чтобы поднять его из праха; и ошибка усердия и мягкость

роскоши сокрушили его и растворили. Нам полезно помнить об этом, когда мы ступаем по голой земле его основания и спотыкаемся о разбросанные камни. Эти разорванные скелеты пробитых стен, сквозь которые стонут и ропщут наши морские ветры, разбрасывая их кость за косточкой вдоль унылых мысов, на которых когда-то горели огни Фароса из молитвенных домов, — эти серые арки и тихие островки, под которыми овцы наших долин пасутся и отдыхают на дерне, погребшем их алтари, — эти бесформенные кучи, которые не от Земли, которые превращают наши поля в странные и внезапные цветущие берега и останавливают наши горные потоки камнями, которые им не принадлежат, — они хотят спросить нас о других мыслях. Чем те, кто скорбит о ярости, которая опустошила, или о страхе, который покинул их. Это был не грабитель, не фанатик, не богохульник, который завершил разрушение, которое они произвели; война, гнев, террор, возможно, сделали бы свое худшее дело, и крепкие стены поднялись бы, и хрупкие колонны снова появились бы из-под руки разрушителя. Но они не смогли восстать из руин своей собственной попорченной истины.

ГЛАВА III.

СВЕТИЛЬНИК СИЛЫ.

I. Вспоминая впечатления, которые мы получили от деяний человека, по прошествии времени, достаточно долгого, чтобы погрузить во мрак все, кроме самых ярких, часто случается, что мы обнаруживаем странное превосходство и долговечность во многих, на силу которых мы мало рассчитывали, и что характерные черты, ускользнувшие от внимания суждения, проявляются при растрате памяти; подобно тому, как жилы более твердой породы, места которых сначала не могли быть обнаружены глазом, остаются заметными под действием морозов и ручьев. У путешественника, желающего исправить ошибки своего суждения, вызванные неравенством характеров, неблагоприятными обстоятельствами и случайными связями, нет другого выхода, кроме как ждать спокойного приговора прошедших лет; и наблюдать за новым расположением возвышенностей и очертаний в образах, которые последними остались в его памяти; как при отливе горного озера, он наблюдал бы за меняющимися очертаниями его сменяющих друг друга берегов и прослеживал бы по форме его уходящих вод истинное направление сил, которые образовали расщелину, или течений, которые выкопали самые глубокие из них. тайники его первобытного ложа.

Возвращаясь таким образом к воспоминаниям о тех произведениях архитектуры, которые произвели на нас наиболее приятное впечатление, обычно случается, что они делятся на два широких класса: одни характеризуются чрезвычайной ценностью и изяществом, к которым мы возвращаемся с чувством нежного восхищения; а другие — суровым и, во многих случаях, таинственным величием, о котором мы вспоминаем с неослабевающим благоговением, подобным тому, которое испытываем при присутствии и действии какой-то великой Духовной Силы. Примерно из этих двух групп, более или менее гармонизированных промежуточными примерами, но всегда отчетливо отмеченных чертами красоты или мощи, во множестве будут вытеснены воспоминания о зданиях, возможно, при их первом обращении к нашему сознанию, не менее претенциозных, но обязанных своей впечатляющей характером менее стойкого благородства — ценности материала, богатству орнамента или изобретательности механической конструкции. Действительно, такие обстоятельства могли пробудить особый

интерес, и память, следовательно, могла стать цепкой к определенным частям или эффектам сооружения; но даже они будут вспоминаться только активным усилием, и то без эмоций; в то время как в пассивные моменты и с волнующим влиянием образ более чистой красоты и большей духовной силы будет возвращаться в прекрасной и торжественной компании; и хотя гордость многих величественных дворцов и богатство многих украшенных драгоценностями святынь исчезнут из наших мыслей в золотой пыли, через их полумрак, белый образ какой-нибудь уединенной мраморной часовни на берегу реки или леса, с резными цветами, съеживающимися под ее сводами, словно под сводами позднего снега; или огромная усталость какой-нибудь темной стены, отдельные камни которой подобны фундаменту горы, и все же им несть числа.

II. Итак, разница между этими двумя порядками построения заключается не только в том, что существует в природе между прекрасными и возвышенными вещами. Это также разница между производным и оригинальным в работе человека; ибо все, что есть в архитектуре красивого, подражается естественным формам; а то, что не является производным таким образом, но зависит в своем достоинстве от устройства и управления, полученных от человеческого разума, становится выражением силы этого разума и приобретает величие, соответствующее выраженной силе. Следовательно, любое строительство показывает человека либо как собирающего, либо как управляющего: и секрет его успеха заключается в том, что он знает, что собирать и как управлять. Это два великих интеллектуальных светильника Архитектуры; один состоит в справедливом и смиренном почитании дел Божьих на земле, а другой - в понимании власти над этими произведениями, которая возложена на человека.

III. Помимо этого выражения живого авторитета и мощи, существует, однако, симпатия в формах благородных зданий к тому, что является самым возвышенным в природных вещах; и именно руководящую Силу, направляемую этой симпатией, действие которой я сейчас попытаюсь проследить, оставляя все исследования в более абстрактных областях изобретательства: ибо эта последняя способность и связанные с ней вопросы пропорции и расположения могут быть правильно рассмотрены только с точки зрения общего представления обо всех искусствах; но ее симпатия в архитектуре к обширным управляющим силам самой Природы является особой и может быть вскоре рассмотрена; и это с учетом более абстрактных областей изобретения. Преимущество в том, что в последнее время архитекторы мало что почувствовали или обратили на это внимание. В недавних попытках я видел много соперничества между двумя школами, одна из которых отстаивала оригинальность, а другая — законность, — много попыток добиться красоты замысла, много остроумных модификаций конструкции; но я никогда не видел никакой цели выразить абстрактную мощь; никогда не было никакого проявления сознания того, что в этом первобытном искусстве человека есть место для обозначения его отношений с самыми могущественными и прекрасными творениями Бога; и что самим этим произведениям их Учитель и он сам позволили обрести дополнительную славу благодаря их связи с искренними усилиями человека. Мысль. В зданиях Человека должно быть благоговейное почитание и подражание не только духу, который окружает столбы леса и выгибает свод аллеи, — который придает прожилки листьям, лоск скорлупе и изящество каждому биению пульса, возбуждающему организацию животных, — но и тому, кто порицает столпы земли, и возводит ее бесплодные пропасти в холод облаков, и возносит ее тенистые конусы горного пурпура в бледный свод неба; ибо это и другое величие, большее, чем это, есть в природе. Он не отказывается мысленно связывать себя с творением своих рук; серый утес не теряет своего благородства, когда напоминает нам о какой-нибудь циклопической пустыне из фрескового

камня; вершины скалистого мыса в неизменном виде выстраиваются в фантастические подобию крепостных башен; и даже ужасный конус далекой горы полон меланхолии, смешанной с чувством собственного одиночества, которое навевают изображения безымянных курганов на берегах белого моря и куч заросшей тростником глины, в которые были заключены стены. города тают в своей смертности.

IV. Давайте же посмотрим, что это за сила и величие, которые сама Природа не брезгует воспринять от творений человека; и что это за возвышенность в массах, созданная его кораллоподобной энергией, которая достойна уважения, даже когда передается по ассоциации с бессмертными холмами, которые потребовались землетрясения, чтобы поднять, и наводнения, чтобы придать форму.

И, прежде всего, из-за простого размера: вряд ли можно было бы счесть возможным подражать величию природных объектов в этом отношении; да и не было бы, если бы архитектор вступил с ними в решающую битву. Было бы нехорошо строить пирамиды в долине Шамуни; и собор Святого Петра, среди множества других его ошибок, не в последнюю очередь вредит своему расположению на склоне незначительного холма. Но представьте себе, что он расположен на равнине Маренго, или, как туринская Суперга, или как Ла Салют в Венеции! Дело в том, что представление о размерах природных объектов, так же как и архитектуры, больше зависит от удачного возбуждения воображения, чем от измерений глазом; и архитектор имеет особое преимущество в том, что может максимально приблизить зрелище к той величине, которую он может себе представить. Даже в Альпах мало скал, имеющих четкий отвесный обрыв такой высоты, как хоры в Бове; и если мы обеспечим хороший обрыв стены или отвесный и непрерывный склон башни и разместим их там, где им не противостоят огромные природные объекты, мы не почувствуем в них недостатка в величии размеров. И в этом отношении может быть ободряющим, хотя и вызывающим сожаление, наблюдение за тем, насколько чаще человек разрушает природное величие, чем природа сокрушает человеческую силу. Не нужно многого, чтобы унижить гору. Иногда это может сделать хижина; я никогда не смотрю на Кольде-Бальме из Шамуни без сильного чувства раздражения против его гостеприимной маленькой хижины, чьи ярко-белые стены образуют заметное четырехугольное пятно на зеленом гребне и полностью разрушают всякое представление о его высоте. Одна-единственная вилла часто портит весь ландшафт и свергает с престола горную династию, а Афинский акрополь, Парфенон и все остальное, я полагаю, превратились в образец из-за дворца, недавно построенного под ним. Дело в том, что холмы не так высоки, как мы их себе представляем, и, когда к действительному впечатлению о немалых сравнительных размерах добавляется ощущение тяжелого труда мужественных рук и мысли, достигается возвышенность, которую не может разрушить ничто, кроме грубой ошибки в расположении ее частей.

V. Хотя, следовательно, не следует предполагать, что простой размер облагородит убогий проект, все же каждое увеличение величины придаст ему определенную степень благородства: так что хорошо сначала определить, должно ли здание быть заметно красивым или заметно возвышенным; и если последнее не должно быть удержано из-за меньших частей от достижения масштабности; при условии только, что очевидно, что во власти архитектора достичь по крайней мере той степени величины, которая является наименьшей, с которой начинается возвышенность, грубо определяемая как та, которая сделает здание более масштабным. живая фигура рядом с ней выглядит меньше, чем жизнь. К несчастью большинства наших современных зданий, мы хотели бы добиться всеобщего совершенства в

них; и поэтому часть средств должна быть направлена на покраску, часть - на позолоту, часть - на отделку, часть - на покраску окон, часть - на небольшие шпиль, часть - на украшения здесь и там; и ни окна, ни шпиль, ни украшения не стоят того, из чего они сделаны. Ибо вокруг впечатлительной части человеческого разума есть корка, которую нужно проколоть, прежде чем можно будет задеть за живое; и хотя мы можем уколоть ее и поцарапать в тысяче разных мест, мы могли бы с таким же успехом оставить ее в покое, если где-то не нанесем глубокого удара; и если мы можем нанести такой удар где угодно, в другом нет необходимости; ему не нужно быть даже таким "широким, как церковная дверь", чтобы этого было *достаточно*. И простой вес сделает это; это неуклюжий способ сделать это, но в то же время эффективный; и апатия, которую не может пробить маленький шпиль или осветить маленькое окно, может быть преодолена в одно мгновение простым весом огромной стены. Поэтому пусть архитектор, у которого нет больших ресурсов, сначала выберет точку атаки, и, если он выберет размер, пусть откажется от украшений; ибо, если они не будут сконцентрированы и достаточно многочисленны, чтобы их концентрация бросалась в глаза, все его украшения вместе взятые не стоили бы и одного огромного камня. И выбор должен быть решительным, без компромиссов. Не должно быть никаких сомнений в том, что его капитали выглядели бы лучше с небольшой резьбой — пусть он оставит их огромными, как блоки; или что у его арок не должно быть более богатых архитравов — пусть он поднимет их на фут выше, если сможет; еще ярд в поперечнике нефа будет для него дороже, чем мозаичная мостовая; и еще одна сажень внешней стены, чем армия башенок. Ограничение размера должно касаться только использования здания или земли, находящейся в его распоряжении.

VI. Однако, поскольку это ограничение определяется такими обстоятельствами, каким образом следует задать следующий вопрос, можно ли наилучшим образом отобразить фактическую величину; поскольку редко, а может быть, и никогда, здание, претендующее на размер, выглядит таким большим, какое оно есть на самом деле. Появление фигуры в любой отдаленной, особенно в верхней, ее части почти всегда доказывает, что мы недооценили величину этих частей.

Часто наблюдалось, что здание, чтобы показать его величину, должно быть видно все сразу. Возможно, было бы лучше сказать, что он должен быть ограничен, насколько это возможно, непрерывными линиями, и что его крайние точки должны быть видны все сразу; или мы можем заявить, еще проще, что он должен иметь одну видимую ограничивающую линию сверху донизу и из конца в конец. Эта ограничивающая линия сверху донизу может быть либо наклонена внутрь, и масса, следовательно, пирамидальная; либо вертикальна, и масса образует один большой утес; либо наклонена наружу, как в выступающих фасадах старых домов, и, в некотором роде, в греческом храме, и во всех зданиях с тяжелыми карнизами или главами. Итак, во всех этих случаях, если ограничивающая линия будет сильно нарушена; если карниз выступит или верхняя часть пирамиды отступит слишком сильно, величественность будет утрачена; не потому, что здание не может быть видно все сразу, — поскольку в случае тяжелого карниза никакая его часть не обязательно скрыта, — но потому, что непрерывность его конечной линии нарушена, и, следовательно, *длина этой линии* может быть оценена. Но ошибка, конечно, более фатальна, когда большая часть здания также скрыта; как в хорошо известном случае с оседанием купола собора Святого Петра, и, с большого числа точек зрения, в церквях, самые высокие части которых, будь то купол или башня, находятся над крестом. Таким образом, есть только одна точка, с которой ощущаются размеры Флорентийского собора; и это угол Виа де Балестриери, противоположный юго-восточному углу, где бывает видно, как

купол мгновенно возвышается над апсидой и трансептами. Во всех случаях, когда башня возвышается над крестом, величие и высота самой башни теряются, потому что есть только одна линия, по которой глаз может проследить всю высоту, и она находится во внутреннем углу креста, который нелегко различить. Следовательно, хотя по симметрии и чувственности такие конструкции часто могут иметь преимущественное значение, все же там, где должна бросаться в глаза высота самой башни, она должна располагаться на западном конце или, что еще лучше, отдельно, в виде колокольни. Представьте себе потерю ломбардских церквей, если бы их колокольни были подняты только до их нынешней высоты над крестами; или Руанского собора, если бы Тур де Бер был сделан центральным, на месте его нынешнего обветшалого шпиля!

VII. Следовательно, независимо от того, имеем ли мы дело с башней или стеной, должна быть одна ограничивающая линия от основания до карниза; и я сам очень склонен любить истинную вертикаль, или вертикаль с серьезным выражением проекции (а не с хмурым взглядом), как во флорентийском палаццо Веккьо. Этот характер всегда придавался скалам поэтами; на самом деле, с легким основанием, настоящие скалы мало склонны нависать — но с превосходным расчетом; ибо ощущение угрозы, передаваемое этой формой, более благородно, чем просто из-за размера. И в зданиях эта угроза должна быть несколько уменьшена в их массе. Простой выступающей полки недостаточно, вся стена должна, подобно Юпитеру, наклоняться или хмуриться. Поэтому я думаю, что подпирающие конструкции Палаццо Веккьо и Флорентийского кафедрального собора гораздо величественнее, чем любая форма греческого карниза. Иногда выступ может быть опущен ниже, как во дворце дождей в Венеции, где его главное изображение находится над второй аркадой; или же он может стать грандиозной зыбью с земли, подобно тому, как нос линейного корабля поднимается из моря. Этого очень благородно удалось добиться благодаря проекции ниш на третьем этаже Тур де Бер в Руане.

VIII. То, что необходимо при указании величины по высоте, правильно и при обозначении ее по площади — пусть они будут хорошо собраны вместе. Особенно следует отметить в отношении Палаццо Веккьо и других величественных зданий подобного порядка, насколько ошибочно было заявлено, что размеры, чтобы стать впечатляющими, должны увеличиваться либо в высоту, либо в длину, но не в равной степени: тогда как, скорее, обнаружится, что те здания кажутся в целом самыми обширными, которые были собраны в огромный квадрат и которые выглядят так, как будто их измерили ангельским жезлом: "длина, ширина и высота его равны", и здесь следует обратить внимание на нечто, что, как я полагаю, не соответствует действительности. достаточно, если вообще считается, среди наших архитекторов.

Из множества общих разделов, в рамках которых можно рассматривать архитектуру, ни одно не кажется мне более значительным, чем разделение на здания, интерес которых заключается в их стенах, и те, чей интерес заключается в линиях, разделяющих их стены. В греческом храме стена - это ничто; весь интерес представляют отдельно стоящие колонны и фриз, который они несут; во французском Flamboyant и в нашем отвратительном Перпендикуляре цель состоит в том, чтобы избавиться от поверхности стены и полностью сосредоточить внимание на ажурных линиях; в романских работах и египетском, стена - признанный и почитаемый элемент, и свету часто позволяется падать на большие ее участки, разнообразно украшенные. Итак, оба эти принципа признаются Природой, один - в ее лесах и чащобах, другой - в ее равнинах, утесах и водах; но последний в высшей степени является принципом силы, а также, в некотором смысле, красоты. Ибо, какая бы бесконечность прекрасных форм ни была в лабиринте леса, на поверхности тихого озера, как мне кажется, есть еще более прекрасная; и я с трудом узнаю ту

ассоциацию стволов или узоров, на которую я променял бы теплый сон солнечного света на каком-нибудь гладком, широком, человекоподобном мраморном фасаде. Тем не менее, если широта должна быть красивой, ее субстанция должна быть в некотором роде красивой; и мы не должны поспешно осуждать исключительный подход северных архитекторов к разделенным линиям, пока, по крайней мере, не вспомним разницу между чистой поверхностью из камня Кана и смесью из Генуи и Каррары, из змеевика со снегом: но что касается абстрактной мощи и ужаса, в этом нет сомнений; без широты поверхности тщетно искать их, и это не имеет большого значения, так что поверхность должна быть широкой, смелой и цельной, будь то кирпич или яшма; свет небес на нем и тяжесть земли в нем - вот все, что нам нужно: ибо удивительно, насколько забывчивым может стать ум как по отношению к материалу, так и по отношению к мастерству, если только у него будет достаточно места, чтобы охватить его и напомнить ему, пусть даже слабо, о радости, которую он испытывает, созерцая плоскостность и размах великих равнин и широких морей. И это благородный поступок для людей - делать это с помощью своего тесаного камня или формованной глины и придавать стене бесконечный вид, а ее краю на фоне неба - подобие горизонта; или даже если достичь меньшего, чем это, все равно приятно наблюдать за игрой проходящего света на ее широкой поверхности и видеть, сколькими хитростями и градациями оттенков и теней время и буря оставляют на ней свои дикие отпечатки; и как при восходе или закате дня непрерывные сумерки долго и мрачно ложатся на ее высокий, лишенный линий лоб и исчезают. бесследно уносится вниз по его ярусам запутанного и бесчисленного камня.

IX. Итак, поскольку это, как мне кажется, один из особых элементов возвышенной архитектуры, легко увидеть, насколько необходимым следствием любви к ней будет выбор формы, приближающейся к квадрату, для основного контура.

Ибо, в каком бы направлении ни сужалось здание, в этом направлении взгляд будет прикован к его конечным линиям; и ощущение поверхности будет наиболее полным только тогда, когда эти линии будут удалены во всех направлениях, насколько это возможно. Таким образом, квадрат и круг являются преимущественно областями силы среди тех, которые ограничены чисто прямыми или изогнутыми линиями; и они, с их относительными телами, кубом и сферой, и относительными телами прогрессии (как при исследовании законов пропорции я буду называть те массы, которые образуются при прогрессировании области данной формы вдоль линии в заданном направлении), квадратной и цилиндрической колоннами, являются элементами предельной силы во всех архитектурных композициях. С другой стороны, изящество и совершенные пропорции требуют удлинения в каком-то одном направлении: и ощущение мощи может быть сообщено этой форме величины непрерывным рядом каких-либо заметных черт, таких, которые глаз, возможно, не в состоянии сосчитать; и все же по их смелости, решительности и простоте мы чувствуем, что именно их множество смутило нас, а не какая-либо путаница или нечеткость формы. Этот прием непрерывного ряда формирует величие аркад и проходов, всех рядов колонн и, в меньшем масштабе, той греческой лепнины, от которой, повторяемой так, как она повторяется сейчас во всех самых простых и привычных формах нашей мебели, невозможно полностью устать. Теперь очевидно, что у архитектора есть выбор из двух типов формы, каждый из которых должным образом связан со своим собственным видом интереса или декора: квадрат, или наибольшая площадь, которая должна быть выбрана, особенно когда *поверхность* должна быть предметом размышлений; и вытянутая площадь, когда *подразделения* поверхности должны быть предметом размышлений. Оба эти порядка формы, как, я думаю, почти любой другой источник силы и красоты, чудесным образом

объединены в том здании, которое, боюсь утомить читателя слишком частым упоминанием, как образец совершенства, — дворце дождей в Венеции: его общая планировка - полый квадрат; его главный фасад - продолговатый, удлинённый для глаз рядом из тридцати четырех небольших арок и тридцати пяти колонн, в то время как в центре он разделен окном с богатым балдахином на две массивные секции, высота и длина которых почти равны четырем-пяти колоннам. аркады, придающие ему длину, ограничивались нижними этажами, а верхний, между его широкими окнами, оставлял мощную поверхность из гладкого мрамора, выложенную блоками чередующегося розового и белого цветов. Я полагаю, было бы невозможно изобрести более великолепное сочетание всего, что есть в здании, самом достойном и самом справедливым.

Х. В ломбардско-романском стиле два принципа более сливаются друг с другом, что наиболее характерно для Пизанского собора: протяженность пропорций, выраженная аркадой из двадцати одной арки вверху и пятнадцати внизу, сбоку от нефа; смелые квадратные пропорции спереди; этот фасад разделен на аркады, расположенные одна над другой, самая нижняя с занятыми колоннами, из семи арок, четыре самых верхних смело выступают из отступающей стены и отбрасывают глубокие тени; первая, над цоколем, из девятнадцати арок; вторая из двадцати - одна; третья и четвертая по восемь каждая; всего шестьдесят три арки; все *скруглыми* головками, все с цилиндрическими стержнями, а самая нижняя с *квадратными* панелями, расположенными по диагонали под их полукругами, что является универсальным орнаментом в этом стиле (Фото XII, рис. 7); апсида, представляющая собой полукруг с полукуполом вместо крыши и тремя рядами круглых арок для внешнего украшения; внутри нефа ряд круглых арок под трифорием с круглыми арками и, заметьте, обширная *плоская поверхность* стены, украшенной полосатым мрамором вверху; вся композиция (не особенная, но характерная для каждой церкви того периода; и, на мой взгляд, самая величественная; возможно, не самая прекрасная, но самая могущественная форма, которую когда-либо представлял человеческий разум). задуманный), основанный исключительно на ассоциациях круга и квадрата.

Однако сейчас я наступаю на почву, которую хочу приберечь для более тщательного изучения в связи с другими эстетическими вопросами: но я полагаю, что приведенные мною примеры оправдают мое оправдание квадратной формы от порицания, которое было ей легкомысленно брошено; и это не может быть сделано в отношении нее только как основного контура, но как встречающейся постоянно в лучших мозаиках и в тысяче форм второстепенного декора, которые я не могу сейчас рассмотреть; мое главное утверждение о ее величии заключается в том, что она всегда является выразителем пространства и поверхности и, следовательно, должна быть выбраны либо для того, чтобы определять их очертания, либо для украшения массой света и тени тех частей зданий, поверхность которых должна быть драгоценной или почетной.

XI. Итак, пока что об общих формах и способах, с помощью которых лучше всего демонстрировать масштаб архитектуры. Давайте теперь рассмотрим проявления власти, которые относятся к ее деталям и более мелким подразделениям.

Первое разделение, которое мы должны принять во внимание, - это неизбежное разделение масонства. Верно, что это разделение можно скрыть с помощью большого искусства; но я думаю, что делать это неразумно (равно как и нечестно); по той причине, что противопоставление больших камней разделенной кладке всегда придает очень благородный характер, например, цельным валам и колоннам или массивным перемычкам и наличникам,

кладке стен из кирпича или камней меньшего размера; и в обращении с такими частями есть определенная организация, например, с цельными костями скелета, противопоставленными позвоночным, от которой нехорошо отказываться. Следовательно, я считаю, что по этой и другим причинам необходимо показывать каменную кладку здания, а также то, что, за некоторыми редкими исключениями (как в случаях с часовнями и святилищами наиболее совершенной работы), чем меньше здание, тем более необходимо, чтобы его каменная кладка была смелой, *инаоборот*. Ибо, если здание находится под знаком средней величины, не в нашей власти увеличить его видимый размер (слишком легко измеримый) каким-либо пропорциональным уменьшением масштаба его каменной кладки. Но часто в наших силах придать ему определенное благородство, построив его из массивных камней или, во всяком случае, внедрив таковые в его конструкцию. Таким образом, невозможно, чтобы в коттедже, построенном из кирпича, когда-либо было величие; но есть заметный элемент возвышенности в грубой и неправильной кладке скалистых стен горных коттеджей Уэльса, Камберленда и Шотландии. Их размер ни на йоту не уменьшился, хотя четыре или пять камней под своими углами доходят от земли до карниза, или хотя местный камень удобно выступает вперед и встроен в каркас стены. С другой стороны, после того, как здание однажды достигло отметки величественных размеров, действительно, сравнительно мало имеет значения, будет ли его каменная кладка большой или маленькой, но если оно в целом большое, это иногда уменьшит величину из-за отсутствия меры; если в целом маленькое, это наведет на мысль о бедности материала или дефиците механических ресурсов, помимо того, что во многих случаях нарушает линии дизайна и тонкость изготовления. Очень печальный пример такого вмешательства имеется на фасаде церкви Святой Мадлен в Париже, где колонны, сложенные из очень мелких камней почти одинакового размера, с видимыми стыками, выглядят так, как будто их закрыли плотной решеткой. Итак, та каменная кладка, как правило, будет самой великолепной, которая, без систематического использования материалов малого или крупного размера, естественно и откровенно приспосабливается к условиям и структуре своей работы и в равной степени демонстрирует свою способность работать с самыми большими массивами и достигать своей цели с помощью мельчайших деталей, иногда нагромождая камень на камень с титаническим усердием, а затем соединяя пыльные остатки и острые осколки в пружинистые своды и вздувающиеся купола. И если бы благородство этой признанной и естественной каменной кладки ощущалось чаще, мы не должны были бы терять ее достоинства, выравнивая поверхности и подгоняя швы. Суммы, которые мы тратим на обтесывание и полировку камней, которые лучше было бы оставить в том виде, в каком они были добыты в карьере, часто позволили бы возвести здание на этаж выше. Только в этом также должно быть определенное уважение к материалу: ибо, если мы строим из мрамора или любого другого известняка, известная простота изготовления сделает его отсутствие неряшливым; было бы неплохо воспользоваться мягкостью камня и сделать дизайн изящным и зависящим от гладкости высеченных поверхностей; но если мы строим из гранита или лавы, в большинстве случаев глупо тратить труд, необходимый для его выравнивания; разумнее сделать саму конструкцию гранитной, а блоки оставить грубо обтесанными. Я не отрицаю определенного великолепия и ощущения силы в сглаживании гранита и в полном подавлении его железного сопротивления человеческому превосходству. Но в большинстве случаев, я полагаю, труд и время, необходимые для этого, было бы лучше потратить другим способом; и что поднять здание на высоту ста футов с помощью грубых блоков лучше, чем поднимать его до семидесяти с помощью гладких. Есть также великолепие в естественном расколе камня, которому действительно должно соответствовать великое искусство, претендующее на то, чтобы быть

эквивалентным; и суровое выражение братства с сердцем горы, из которого оно было вырвано, плохо обмененное на блестящее послушание правилам и меркам людей. У того, кто пожелал бы увидеть дворец Питти отполированным, должно быть, действительно тонкий глаз.

XII. Помимо элементов каменной кладки, мы должны рассмотреть элементы самого дизайна. Эти разделения обязательно делятся либо на светотеневые массы, либо на прочерченные линии; последние сами по себе должны быть образованы надрезами или выступами, которые при определенном освещении отбрасывают тень определенной ширины, но которые, тем не менее, при достаточно тонкой нарезке всегда могут быть настоящими линиями на расстоянии. Я называю, например, такие панели, как в часовне Генриха Седьмого, чисто линейным разделением.

Мне кажется, я недостаточно хорошо запомнил, что поверхность стены для архитектора - то же, что белый холст для художника, с той лишь разницей, что стена уже обладает возвышенностью в своей высоте, субстанции и других уже рассмотренных характеристиках, разбивать которые опаснее, чем прикасаться к поверхности холста с оттенком. И, что касается меня, я считаю гладкую, широкую, свежеуложенную поверхность гипса более красивой вещью, чем большинство картин, которые я вижу нарисованными на ней; гораздо более благородной поверхностью камня, чем большинство архитектурных элементов, которые она вынуждена принимать на себя. Но как бы то ни было, предполагается, что холст и стена должны быть предоставлены, и разделить их - наше ремесло.

И принципы, по которым должно быть произведено это разделение, в том, что касается соотношения величин, те же в архитектуре, что и в живописи, или, действительно, в любом другом искусстве вообще, только художнику в силу его разнообразного сюжета частично разрешено, частично вынуждено обходиться без симметрии архитектурных светотеней и принимать расположения, кажущиеся свободными и случайными. Так что в способах группирования существует большая разница (хотя и без противопоставления) между двумя искусствами; но в правилах количества оба они одинаковы, постольку, поскольку их команды средствами одинаковы. Ибо архитектор, не имея возможности обеспечить всегда одинаковую глубину или четкость тени или усилить ее печаль цветом (потому что даже когда используется цвет, он не может следовать за движущейся тенью), вынужден делать много допущений и пользоваться многими ухищрениями, которые художнику не нужно ни рассматривать, ни применять.

XIII. Первым следствием этих ограничений является то, что положительный оттенок является более необходимой и более возвышенной вещью в руках архитектора, чем в руках художника. Ибо последний, способный повсюду смягчать свой свет приглушенным тоном и делать его восхитительным с помощью сладких красок или ужасным с помощью аляповатых красок, и передавать расстояние, и воздух, и солнце с помощью его глубины, и наполнять все его пространство экспрессией, может иметь дело с огромным, нет, почти вселенским размахом, и лучшие художники больше всего восхищаются таким размахом; но поскольку свет у архитектора почти всегда склонен становиться полным и безудержным солнечным светом, видимым на твердой поверхности, его единственной опорой и его главным средством возвышенности являются определенные оттенки. Так что, после того, как размер и вес, власть архитектуры, можно сказать, зависит от количества (измеряемая в пространстве или напряженности) в ее тень; и мне кажется, что в реальности из его работ, а также использования

и их влияние на повседневную жизнь людей (в отличие от тех произведений искусства, с которыми у нас нет ничего общего, но в периоды отдыха или удовольствия) требуют его, что он должен выражать рода человеческого сочувствия, мерой тьмы как отличным, так как есть в жизни человека: и что, как великое стихотворение и большой фикцией, как правило, влияют на нас самым величием их массы оттенков, и не может взять власть над нами, если они влияют на продолжение лирической живостью, но должен быть серьезный часто, а иногда и тоску, они еще не высказывают истину этого дикого мира; так должно быть, в этом пышно человека искусства, архитектуры, некоторые эквивалентные выражения для тревоги и гнева из жизни, для своего горя и своей загадочностью: а это он может дать только по глубине или распространение мрак, на хмурый взгляд на его фронте, и тень его выемки. Так что рембрандтизм - благородная манера в архитектуре, хотя и фальшивая в живописи; и я не верю, что когда-либо какое-либо здание было по-настоящему великим, если только его поверхность не была покрыта могучими массами энергичных и глубоких теней. И одна из первых привычек, которой должен научиться молодой архитектор, - это умение думать в тени, не разглядывать проект в его жалком линиялом скелете; но представлять его таким, каким он будет, когда рассвет осветит его, а сумерки покинут; когда камни будут горячими, а щели прохладными; когда ящерицы будут греться на одном, а птицы строить на другом. Пусть он проектирует с ощущением холода и жара на себе; пусть он вырезает тени, как люди роют колодцы на безводных равнинах; и ведет за собой огни, как основатель свой раскаленный металл; пусть он полностью владеет обоими и следит за тем, чтобы он знал, как они падают и где гаснут. Его бумажные линии и пропорции не имеют никакой ценности: все, что он должен делать, должно выполняться в пространствах света и тьмы; и его задача - следить за тем, чтобы одно было достаточно широким и смелым, чтобы его не поглотили сумерки, а другое - достаточно глубоким, чтобы полуденное солнце не высушило его, как мелкий пруд.

И чтобы это могло быть, первая необходимость состоит в том, чтобы количества тени или света, какими бы они ни были, были распределены в массы, либо примерно одинакового веса, либо большие массы одного заменены малыми другого; но массы того или иного вида должны быть. Никакой проект, который вообще разделен и не разделен на массы, никогда не может иметь наименьшей ценности: этот великий закон, касающийся широты, совершенно одинаковый в архитектуре и живописи, настолько важен, что рассмотрение двух его основных применений будет включать большинство условий величественного замысла, на которых я бы в настоящее время настаивал.

XIV. Художники имеют привычку свободно говорить о массах света и тени, подразумевая при этом любые большие пространства того и другого. Тем не менее, иногда удобно ограничить термин "масса" частями, которым принадлежит надлежащая форма, и называть поле, на котором прослеживаются такие формы, интервалом. Таким образом, в листве с выступающими ветвями или стеблями мы имеем массы света с промежутками тени; а в светлом небе с темными облаками на нем - массы тени с промежутками света.

Это различие в архитектуре еще более необходимо; ибо от него зависят два ярко выраженных стиля: один, в котором формы рисуются светом на фоне тьмы, как в греческой скульптуре и колоннах; другой, в котором они рисуются темнотой на фоне света, как в раннеготической слоистости. Итак, не во власти дизайнера решительно изменять степени и места затемнения, но полностью в его власти изменять в определенных направлениях свои степени освещенности. Следовательно, использование темной массы характеризует, как правило, резкий стиль

дизайна, в котором темные и светлые участки являются плоскими и заканчиваются острыми краями; в то время как использование светлой массы таким же образом ассоциируется со смягченной и насыщенной манерой дизайна, в которой темные участки сильно согреваются отраженным светом, а светлые участки округляются и сливаются с ними. Термин, примененный Мильтоном к дорическому барельефу - "властный", является, как это обычно бывает с эпитетами Мильтона, наиболее полным и выразительным для этой манеры, который есть в английском языке; в то время как термин, который конкретно описывает главный элемент раннеготического декора, фельетон, фольгу или лист, в равной степени обозначает плоское пространство тени.

XV. Мы вкратце рассмотрим фактические способы обработки этих двух видов массы. И, во-первых, легкой, или округлой, массы. Способы, с помощью которых греки создавали рельеф для более выступающих форм барельефа, были слишком хорошо описаны мистером Истлейком^[1], чтобы нуждаться в повторении: вывод, который напрашивается на нас из отмеченных им фактов, является тем, на котором у меня еще будет возможность настаивать, что греческий рабочий заботился о тени только как о темном объекте. поле, от которого его легкая фигура или дизайн могли быть внятно отделены: его внимание было сосредоточено на единственной цели - удобочитаемости и четкости акцента; и вся композиция, вся гармония, более того, сама жизненность и энергия отдельных групп при необходимости приносились в жертву прямоте изложения. Не было также никакого пристрастия к одному виду формы, а не к другому. Ограниченные формы были приняты в колоннах и основных декоративных элементах не ради них самих, а как характеристика представленных предметов. Они были красиво закруглены, потому что грек обычно хорошо делал то, что должен был делать, а не потому, что он любил округлость больше, чем прямоугольность; строго прямолинейные формы ассоциировались с изогнутыми формами карниза и триглифа, а масса колонны была разделена рифлением, которое, по отдаленному эффекту, уменьшало большую часть ее ширины. Та сила света, которую оставляли эти первоначальные конструкции, уменьшалась при последовательных усовершенствованиях и дополнениях орнамента; и продолжала уменьшаться благодаря римской работе, пока круглая арка не была утверждена в качестве декоративного элемента. Его прекрасная и простая линия приучала глаз искать подобную границу твердой формы; за ней последовал купол, и с тех пор декоративные массы обязательно были выполнены с учетом главной особенности здания и в согласии с ней. Отсюда возникла среди византийских архитекторов система орнамента, полностью ограниченная поверхностями криволинейных массивов, на которые свет падал с такой же непрерывной градацией, как на купол или колонну, в то время как освещенная поверхность, тем не менее, была расчленена на детали исключительной и самой остроумной сложности. Кое-что, конечно, можно допустить из-за меньшей сноровки рабочих; легче вырубить цельный блок, чем расположить выступающие части листа на греческой капители: такие листовые капители, тем не менее, выполнены византийцами с достаточным мастерством, чтобы показать, что их предпочтение массивной формы ни в коем случае не было обязательным, и я не могу считать это неразумным. Напротив, в то время как расположение *линий* в греческой столице гораздо более искусно, византийские светотени, бесспорно, более величественны и мужественны, основаны на том качестве чистой градации, которым обладают почти все природные объекты, и достижение которого, фактически, является первой и наиболее ощутимой целью в природных композициях величественной формы. Катящаяся гряда грозовой тучи, разделенная разрывами и умноженная венками, но собирающая их всех в свою широкую, знойную и возвышающуюся зону, и ее полуночная тьма напротив; едва ли менее величественный подъем горного склона, весь

изрезанный глубокими ущельями и скальными гребнями, но никогда не теряющий единства своей освещенной зыби и тенистого спада; и верхушка каждого могучего дерева, богатая узором листьев и сучьев, но заканчивающаяся на фоне неба четкой линией и закругленная зеленым горизонтом, который, умноженный на в далеком лесу это выглядит властно сверху; все это указывает на великий и почитаемый закон распространения света, для которого были предназначены византийские орнаменты; и показывает нам, что эти строители испытывали более искреннюю симпатию к тому, что Бог создал величественным, чем самосозерцающий и самодовольный грек. Я знаю, что по сравнению с ними они варвары; но в их варварстве есть сила более сурового тона, сила не софистическая и не проникающая, но всеобъемлющая и таинственная; сила скорее верная, чем вдумчивая, которая больше задумывала и чувствовала, чем создавала; сила, которая не постигала и не управляла собой, но работала и блуждала по своему усмотрению, подобно горным потокам и ветрам; и которая не могла успокоиться на выражении или захвате конечной формы. Он не мог спрятаться в листьях аканта. Его образы были взяты из теней бурь и холмов и имели связь с ночью и днем самой земли.

XVI. Я попытался дать некоторое представление об одном из полых каменных шаров, которые, окруженные ниспадающей листвой, встречаются в различной последовательности на архитраве центральных ворот собора Святого Марка в Венеции, на рисунке I. Рис. 2. Он кажется мне необычайно красивым в своем единстве легкости и тонкости деталей с широтой света. Это выглядит так, как если бы его листья были чувствительными, они поднялись и закрылись бутоном при каком-то внезапном прикосновении и вскоре снова опустились бы в свой буйный поток. Карнизы собора Сан-Микеле в Лукке, видимые выше и ниже арки на фото VI., демонстрируют эффект густой листвы и толстых стеблей, расположенных на поверхности, изгиб которой представляет собой простой квадрант, свет от которого гаснет по мере поворота. Как я думаю, было бы трудно изобрести что-либо более благородное; и я настаиваю на широком характере их расположения тем более серьезно, что, впоследствии модифицированный большим мастерством в управлении, он стал характерным для богатейших образцов готического дизайна. Капитель, приведенная на фотографии V., относится к самому благородному периоду венецианской готики; и интересно наблюдать за такой пышной игрой листвы, полностью подчиненной широте двух масс света и тени. То, что сделано венецианским архитектором с силой, столь же непреодолимой, как волны окружающего его моря, сделано мастерами цизальпийской готики, более робко, в манере, несколько стесненной и холодной, но не менее выражающей их согласие с тем же великим законом. Ледяные спикеры Севера и их изломанный солнечный свет, кажется, имеют изображение в работе и влияют на нее; а листья, которые под рукой итальянца скручиваются, опадают и склоняются над своими черными тенями, как от изнуряющей полуденной жары, на Севере хрустящие и обмороженные, сморщенные по краям и искрящиеся, словно от росы. Но округление господствующей формы не менее изысканно и ощутимо. В нижней части рисунка I. изображено навершие фронтона, приведенное на рисунке II., из собора Св. Ло. По ощущениям это в точности похоже на византийскую столицу, округленную под абаком четырьмя ветвями чертополоха, чьи стебли, вырастающие под углами, изгибаются наружу и опускаются обратно к голове, выставляя свои зазубренные колючки на яркий свет, образуя два острых четырехугольника. Я не мог подойти достаточно близко к этому навершию, чтобы увидеть, с какой тщательностью были вырезаны колючки; но я нарисовал естественную группу листьев чертополоха рядом с ним, чтобы читатель мог сравнить типы и увидеть, с каким мастерством они вписаны в общую форму целого. Малая капитель из Кутанса, Фото XIII. рис. 4, более раннего времени, состоит из более

простых элементов и демонстрирует принцип еще более четко; но на вершине Святого Ло - лишь один из тысячи примеров, которые можно почерпнуть даже из полностью развитого фламбоя, ощущение широты сохраняется во второстепенных орнаментах еще долго после того, как оно было утрачено в основном дизайне, а иногда капризно обновляется повсюду, как в цилиндрических нишах и пьедесталах, украшающих портики Кодебека и Руана. Рис. 1, пластина I. самая простая из руанских; на более сложной имеются четыре выступающие стороны, разделенные контрфорсами на восемь округлых отделений с ажурной отделкой; даже вся громада внешнего опорного столба выдержана в том же стиле; и хотя она состоит частично из вогнутых углублений, частично из квадратных стволов, частично из статуй и дарохранительниц, она представляет собой единое целое в виде богато закругленной башни.



PLATE V.—(Page 88—Vol. V.)
CAPITAL FROM THE LOWER ARCADE OF THE DOGE'S PALACE, VENICE.

ТАБЛИЧКА V.—

(стр. 88—Том V.)

Капитель из Нижней аркады Дворца дожей, Венеция.

XVII. Я не могу здесь вдаваться в любопытные вопросы, связанные с управлением большими изогнутыми поверхностями; в причины разницы в пропорциях, которую необходимо соблюдать между круглыми и квадратными башнями; ни в причины, по которым колонна или шар могут быть богато украшены, в то время как поверхностные украшения были бы нецелесообразны на таких массивах, как замок Святого Ангела, гробница Цецилии Метеллы или купол собора Святого Петра. Но то, что было сказано выше о желательности безмятежности в плоских поверхностях, с еще большей силой применимо к тем, которые изогнуты; и следует помнить, что в настоящее время мы рассматриваем, как эту безмятежность и мощь можно перенести на второстепенные подразделения, а не то, как декоративному характеру низшей формы можно при случае позволить нарушить спокойствие высшей. И хотя рассмотренные нами примеры относятся главным образом к шаровидным или цилиндрическим массам, не следует думать, что широта может быть обеспечена только ими одними: многие из самых благородных форм имеют умеренную кривизну, иногда едва заметную; но кривизна некоторой степени должна быть, чтобы обеспечить какую-либо меру величия в небольшой массе света. Одно из наиболее заметных различий между художниками с точки зрения мастерства заключается в их относительной тонкости восприятия округлой поверхности; полная сила выражения перспективы, ракурса и различных волнистостей такой поверхности, возможно, является последним и самым трудным достижением руки и глаза. Например: пожалуй, нет дерева, которое ставило бы пейзажиста в большее замешательство, чем обыкновенная черная ель. Мы редко видим ее изображение, кроме карикатуры. Он задуман так, как если бы он рос в одной плоскости или как часть дерева с набором ветвей, симметрично расположенных на противоположных сторонах. Он считается формальным, неуправляемым и уродливым. Так бы и было, если бы оно росло так, как нарисовано. Но сила дерева не в этой секции, похожей на люстру. Это темные, плоские, твердые столы из листьев, которые он держит на своих сильных руках, слегка изогнутых над ними, как щиты, и расходящихся к концу, как ладони. Тщетно пытаться изобразить резкую, травянистую, замысловатую листву, пока не закреплена эта господствующая форма; и в приближающихся к зрителю ветвях ракурс ее подобен ракурсу широкой холмистой местности, гребень которой просто возвышается над гребнем на последовательных расстояниях; а пальцевидные оконечности, укороченные до абсолютной прямоты, требуют деликатности в передаче, подобной рисунку руки Магдалины на вазе в "Тициане" мистера Роджерса. Взгляните только на заднюю часть этой листвы, и вы получите дерево; но я не могу назвать художника, который досконально прочувствовал это. Итак, во всех рисунках и скульптурах именно сила мягкого и совершенного округления каждой низшей массы сохраняет безмятежность, поскольку она соответствует истине Природы, и требует от мастера высочайших знаний и мастерства. Благородный дизайн всегда можно определить по оборотной стороне одной створки, и именно пожертвование этой широтой и утонченностью поверхности ради острых краев и экстравагантных вырезов разрушило готическую лепнину, поскольку замена света линией уничтожила готический узор. Это изменение, однако, мы лучше поймем после того, как взглянем на основные условия расположения масс второго типа; те, которые являются плоскими и состоят только из тени.



PLATE VI.—(Page 90—Vol. V.)

ARCH FROM THE FAÇADE OF THE CHURCH OF SAN MICHELE AT LUCCA.

ФОТО VI.— (стр.

90—Том V.)

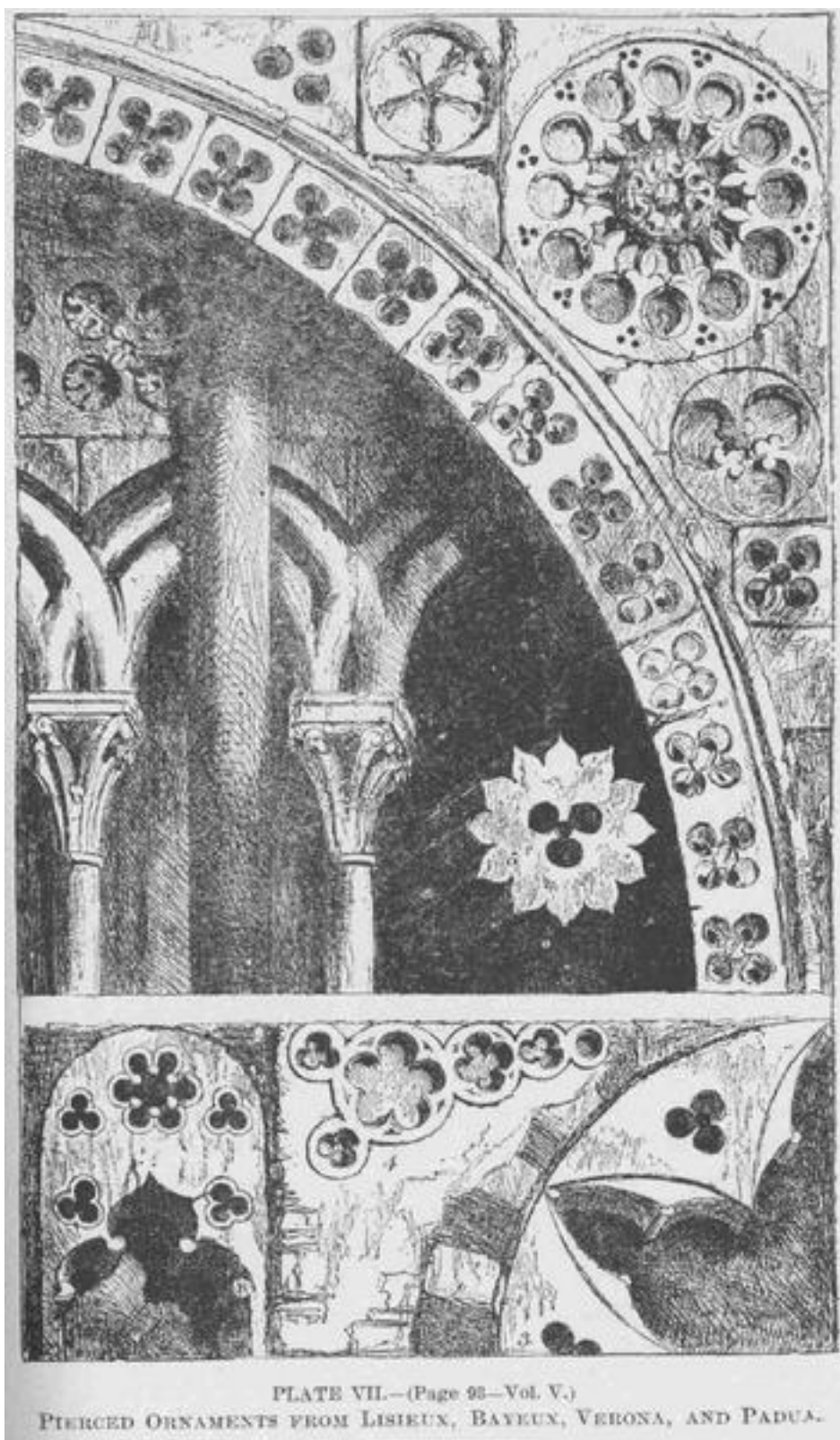
Арка с фасада церкви Сан-Микеле в Лукке.

XVIII. Выше мы отмечали, как поверхность стен, состоящая из дорогих материалов и покрытая дорогостоящей резьбой, которую мы рассмотрим в следующей главе, стала предметом особого интереса христианских архитекторов. Его широкие плоские фонари могли быть ценными только благодаря точкам или массам энергичной тени, которые были получены романским архитектором с помощью рядов утопленных аркад, при использовании которых, однако, хотя весь эффект зависит от полученной таким образом тени, глаз по-прежнему, как и в классической архитектуре, вынужден задерживаться на выступающих колоннах, капителях и стене, как на фото VI. Но с расширением окна, которое в ломбардских и романских церквях обычно представляет собой не более чем арочную щель, возникла концепция более простого способа декорирования с помощью отверстий, которые, если смотреть изнутри, являются формами света, а снаружи - формами тени. В итальянских узорах взгляд прикован исключительно к темным формам прорезей, и от них зависят все пропорции и мощь рисунка. Промежуточные пространства, действительно, в самых совершенных ранних образцах заполнены сложным орнаментом; но этот орнамент был настолько приглушенным, что никогда не нарушал простоту и силу темных масс; и во многих случаях он полностью отсутствует. Композиция целого зависит от пропорций и формы темных элементов; и невозможно представить что-либо более изысканное, чем их размещение в главном окне Джотто кампаниле, Фото IX., или церкви Сан-Микеле. Эффект настолько полностью зависит от них, что совершенно бесполезно рисовать итальянский узор в общих чертах; если вы хотите передать его эффект, лучше отметить черные пятна, а остальное оставить в покое. Конечно, когда требуется получить точную передачу дизайна, достаточно его линий и лепнины; но часто бывает, что от работ по архитектуре мало пользы, потому что они не дают читателю возможности судить об эффективном замысле изложенных в них композиций. Ни один человек, глядя на архитектурный рисунок, изображающий богато покрытые листвой выступы и промежутки Сан-Микеле, не поймет, что вся эта скульптура была посторонней, была просто дополнительным изяществом и не имела ничего общего с реальной анатомией произведения, и что несколькими смелыми вырезами в каменной плите он мог бы достичь главного эффекта всего этого сразу. Поэтому в пластине с рисунком Джотто я особенно постарался отметить эти *цели*; здесь, как и во всех других случаях, черные тени изящной формы лежат на белой поверхности камня, подобно темным листьям, лежащим на снегу. Отсюда, как уже отмечалось, и универсальное название фольги, применяемое к таким украшениям.

XIX. Очевидно, что для достижения их полного эффекта при обращении со стеклом необходима большая осторожность. В лучших случаях узоры представляют собой открытые фонари, либо в башнях, как в этом проекте Джотто, либо во внешних аркадах, как на Кампо Санто в Пизе или водворце дождей в Венеции; и только так проявляется их полная красота. Во внутренних зданиях или в окнах церквей, обязательно застекленных, стекло обычно полностью скрывалось за узорами. Те, что изображены на Флорентийском соборе, стоят довольно далеко от него, отбрасывая свои тени четко очерченными линиями, так что при большинстве источников света создается впечатление двойного ажюра. В тех немногих случаях, когда стекло было вставлено в сам узор, как в Or San Michele, эффект последнего наполовину разрушен: возможно, особое внимание, уделяемое Органьей своему поверхностному орнаменту, было связано с намерением застеклить их таким образом. Необычно видеть, что в поздней архитектуре стекло, которое мучило архитекторов старшего поколения, рассматривалось как ценное средство для придания линиям ажюра большей стройности; как в самых маленьких промежутках окон Мертон-колледжа в Оксфорде, где стекло выдвинуто примерно на два дюйма от центра ажурной планки (в

больших помещениях оно находится посередине, как обычно), чтобы глубина тени еще больше не уменьшала видимый интервал. Во многом легкость эффекта узоров обусловлена этим, казалось бы, неважным расположением. Но, вообще говоря, стекло портит все узоры; и очень хотелось бы, чтобы оно хорошо хранилось внутри, когда без него невозможно обойтись, и чтобы самые тщательные и красивые узоры были берегаемы для ситуаций, когда стекло не требуется.

XX. Метод декорации тенью, насколько мы до сих пор проследили, был общим для северной и южной готики. Но в применении системы они мгновенно разошлись. Имея в своем распоряжении мрамор и классический декор в поле зрения, южный архитектор смог отделать промежуточные пространства изысканной листвой или разнообразить поверхность стен инкрустированными камнями. Северный архитектор не знал ни древней работы, ни тонкого материала; и у него не было другого выхода, кроме как покрыть свои стены отверстиями, вырезанными в фольге, как в окнах. Это он делал, часто с большой неуклюжестью, но всегда с сильным чувством композиции, и всегда, заметьте, в зависимости от *теней* для достижения эффекта. Там, где стена была толстой и ее нельзя было прорубить, а фольга была большой, эти тени не заполняли всего пространства; но форма, тем не менее, привлекала к себе внимание с их помощью, и, когда это было возможно, они были четко прорезаны, как в приподнятых экранах фронтона, подобных тем, что на западном фасаде Байе; прорезаны так глубоко во всех случаях, чтобы обеспечить большую ширину тени везде, кроме прямого тусклого света спереди.



ТАБЛИЧКА VII.— (стр. 93—Т. V.)

Украшения с пирсингом из Лизье, Байе, Вероны и Падуи.

Шпандрил, приведенный вверху на рисунке VII, находится у юго-западного входа в собор Лизье; одна из самых причудливых и интересных дверей в Нормандии, вероятно, вскоре будет утрачена навсегда из-за продолжения мasonicких операций, которые уже разрушили северную

башню. Его работа в целом груба, но полна духа; противоположные шпандрили имеют разные, хотя и сбалансированные, орнаменты, очень неточно подогнанные, каждая розетка или звезда (как, по-видимому, была вырезана пятилучевая фигура, теперь совершенно стертая, в верхней части) на отдельном каменном блоке и вставлена с небольшой тщательностью, особенно иллюстрируя момент, на котором я настаивал выше — полное пренебрежение архитектора формами промежуточного камня в этот ранний период.

Аркада, единственная арка и шахта которой изображены слева, образует боковую сторону двери; три внешних шахты с тремя орденами внутри нарисованного мной шпандрила, и каждая из этих шахт проходит над внутренней аркадой, украшенной сверху четырехугольными фольгами, вырезанными вогнуто и заполненными листьями, вся композиция изысканно живописна и полна странной игры света и тени.

В течение некоторого времени проникающие орнаменты, если так их можно для удобства назвать, сохраняли свой смелый и независимый характер. Затем они множились и увеличивались, становясь при этом мельче; затем они начали сбегаться вместе, один поглощая или цепляясь за другой, подобно пузырькам в истекающей пене — рис. 4, изображенный на шпандриле в Байе, выглядит так, как будто его выдули из трубы; наконец, они полностью утратили свой индивидуальный характер, и взгляд был вынужден остановиться на разделяющих линиях узора, как мы видели ранее на витрине; и тогда произошли великие перемены и падение готической мощи.

XXI. Инжир. рис. 2 и 3, один из которых представляет собой квадрат звездообразного окна маленькой часовни недалеко от Святой Анастасии в Вероне, а другой - очень необычный образец из церкви Эремитани в Падуе, по сравнению с рисунком 5, одним из украшений трансептных башен Руана, демонстрируют близкое соответствие условий ранней северной и Южной готики.¹⁰ Но, как мы уже говорили, итальянские архитекторы, не стесняясь украшения поверхности стен и не будучи обязанными, подобно северянам, увеличивать свои проходы, придерживались этой системы еще некоторое время; и хотя они увеличивали изысканность орнамента, сохраняли чистоту плана. Однако изысканность орнамента была их слабым местом и открыла путь для наступления эпохи Возрождения. Они пали, как и древние римляне, из-за своей роскоши, за исключением отдельного примера великолепной венецианской школы. Эта архитектура началась с роскоши, в которой угасли все остальные: она основывалась на византийской мозаике и резьбе; и, отбрасывая свои украшения одно за другим, в то время как она устанавливала свои формы по законам, становящимся все более суровыми, появился, наконец, образец домашней готики, такой величественный, такой законченный, такой благородно систематизированный, что, на мой взгляд, никогда не существовало архитектуры, столь сурово претендующей на наше почитание. Я не исключаю даже греческий дорический стиль; дорический стиль ничего не отбрасывал; венецианец четырнадцатого века отбрасывал одно за другим, в течение ряда столетий, все великолепие, которое могли придать ему искусство и богатство. Оно сложило свою корону и свои драгоценности, свое золото и свой цвет, как раздевающийся король; оно отказалось от своих усилий, как отдыхающий атлет; когда-то капризное и фантастическое, оно связало себя законами, нерушимыми и безмятежными, как законы самой природы. Он не сохранил ничего, кроме своей красоты и мощи; и то, и другое было высочайшим, но и сдержанным. Дорических орнаментов было разное количество — венецианская лепнина оставалась неизменной. Дорическая манера орнамента не допускала соблазна, это был пост отшельника — венецианский орнамент охватывал все

растительные и животные формы, хотя и управлял ими; это было воздержание человека, повеление Адама над творением. Я не знаю более великолепного свидетельства человеческой власти, чем железная хватка венецианца над своим собственным буйным воображением; спокойная и торжественная сдержанность, с которой, когда его разум наполнен мыслями о пышной листве и огненной жизни, он на мгновение выражает эти мысли, а затем прячется за массивными прутьями и ровными выступами камня. [11](#)

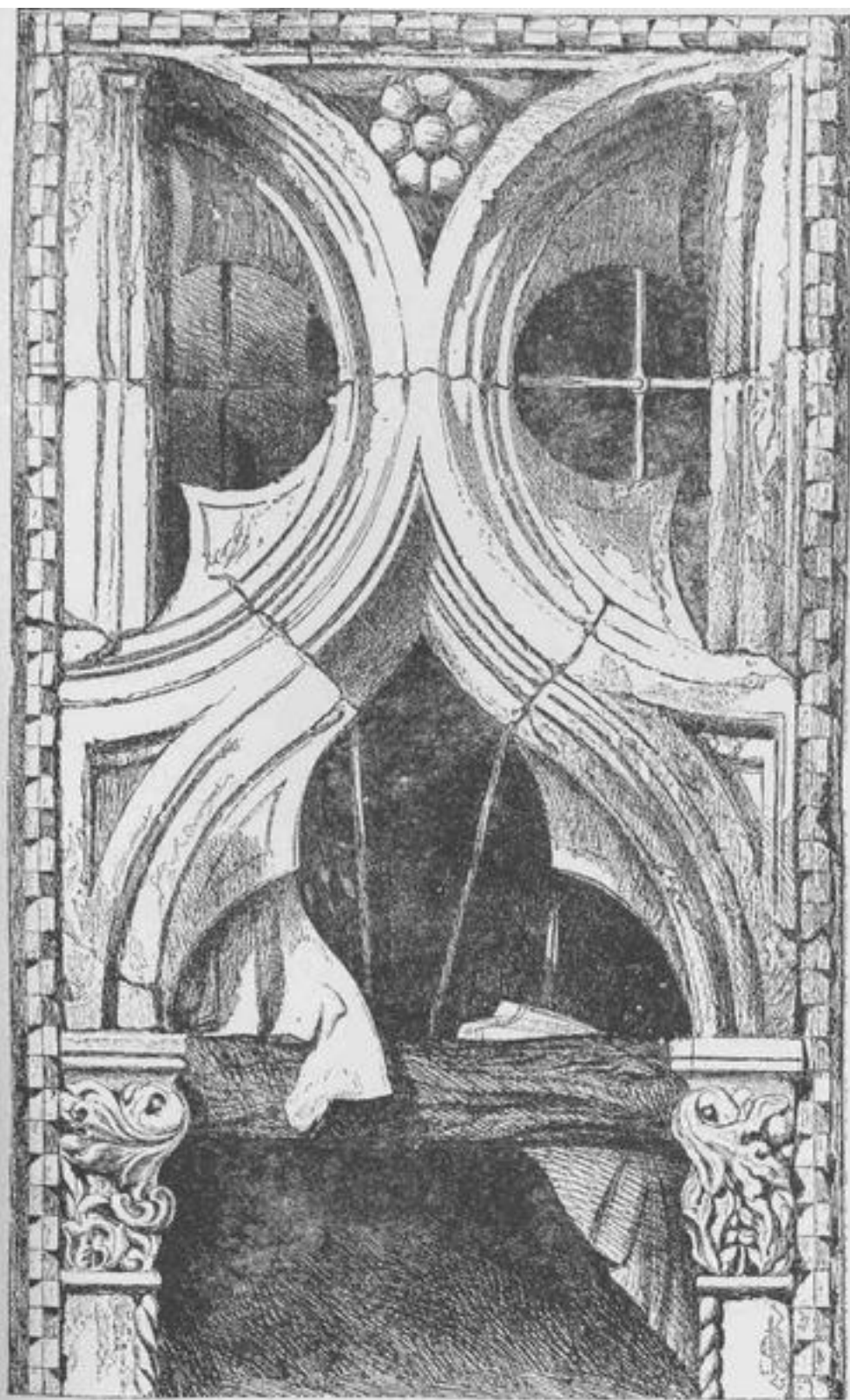


PLATE VIII.—(Page 95—Vol. V.)
WINDOW FROM THE CA' FOSCARI, VENICE.

ФОТО VIII.— (стр. 95—

Том V.)
Окно из Ка Фоскари, Венеция.

И его способность делать это полностью зависела от того, сохранял ли он формы теней в поле зрения. Далекий от того, чтобы приковывать внимание к орнаментам на камне, он отказался от этих последних один за другим; и хотя его лепнина приобрела наиболее четкий порядок и симметрию, тесно соответствующие руанскому ажур, сравните Листы III. и VIII., он сохранил острия внутри них идеально плоскими, украшенными, если вообще украшенными, трилистником (Палаццо Фоскари) или филе (Дворец дождей), которые можно было просто проследить, и не более, так что четырехлистник, вырезанный на них так резко, как будто его вычеркнули штампом, бросался в глаза всеми своими четырьмя черными листьями на расстоянии многих миль. Никакие цветочные узелки, никакие украшения любого рода не нарушали чистоты его формы: острие обычно довольно острое; но в Палаццо Фоскари оно слегка усечено, а в палаццо дождей снабжено простым шариком; и стекло окна, там, где оно имелось, было, как мы видели, откинута за каменную кладку, чтобы никакие вспышки света не могли нарушить его глубины. Искаженные формы, такие как в Каса д'Оро, Палаццо Пизани и некоторых других, служат лишь для того, чтобы показать величие общего дизайна.

XXII. Таковы основные обстоятельства, прослеживаемые в обращении с двумя видами масс света и тьмы в руках ранних архитекторов; градация в одной, плоскостность в другой и широта в обеих - качества, к которым стремились и которые демонстрировали всеми возможными способами, вплоть до периода, когда, как мы уже указывали ранее, линия заменила массу как средство разделения поверхности. Было сказано достаточно, чтобы проиллюстрировать это в отношении узора; но все же необходимо сказать пару слов о лепнине.

Шахты более ранних времен во множестве случаев состояли из чередующихся квадратных и цилиндрических стволов, по-разному связанных и имеющих пропорции. Там, где встречаются вогнутые вырезы, как на красивых западных дверях Байе, они находятся между цилиндрическими стволами, которые они выбрасывают на яркий свет. Глаз во всех случаях останавливается на широких поверхностях и обычно на немногих. Со временем вдоль внешнего края цилиндрического стержня появляется низкий ребристый отросток, образующий на нем линию света и разрушающий его градацию. Поначалу едва заметный (как на чередующихся рулетах "Северная дверь Руана"), он растет и выступает наружу так же постепенно, как рога оленя: сначала острый по краям; но, становясь заметным, он усекается и превращается в отчетливую выпуклость на лицевой стороне рулета. Еще не проверенный, он продвигается вперед до тех пор, пока сам рулет не подчинится ему и, наконец, не исчезнет в легкой выпуклости по бокам, в то время как вогнутости за ним все время углубляются и расширяются, пока из чередования квадратных или цилиндрических масс вся формовка не превратится в ряд *вогнутостей*, обрамленных тонкими выступами, на которых (обратите внимание на резкие *линии* света) останавливается исключительно глаз. Пока это происходило, аналогичное, хотя и менее полное, изменение затронуло саму цветочную композицию. На рисунке I. рис. 2 (a), я привел два из "трансептов Руана". Можно заметить, как абсолютно глаз останавливается на формах листьев и на трех ягодах под углом, находясь на свету точно так же, как трилистник в темноте. Эти молдинги почти прилипают к камню и имеют очень легкую, хотя и острую выемку. Со временем внимание архитектора переключилось не на листья, а на *настебли*. Эти последние были удлиненными (b, от южной двери Сент-Ло); и, чтобы лучше показать их, сзади была вырезана глубокая вогнутость, чтобы выделять на них линии света. Система постоянно усложнялась, пока в трансептах Бове мы не увидели кронштейны и яркие узоры, составленные из веточек вообще без листьев. Это, однако, частичный, хотя и достаточно характерный каприз: листья обычно никогда не убираются, а в лепнине вокруг тех же дверей, прекрасно

обработанной, но сама по себе ставшей линей за счет жирного обозначения ребер и прожилок, а также за счет загибания вверх и хрустящих краев, всегда остаются большие промежуточные пространства, которые могут быть заняты переплетающимися стеблями (с, из Каудебека). Светлый трилистник, образованный ягодами или желудями, хотя и обесценился, никогда не терялся вплоть до последнего периода живой готики.

XXIII. Интересно проследить за его многочисленными разветвлениями, за влиянием развращающего принципа; но мы видели этого достаточно, чтобы сделать наш практический вывод — вывод, который тысячу раз ощущался и повторялся в опыте и советах каждого практикующего художника, но никогда не повторялся достаточно часто, никогда не ощущался достаточно глубоко. О композиции и изобретательстве было написано много, но, как мне кажется, напрасно, ибо людей нельзя научить сочинять или изобретать; поэтому я не говорю ни об этих высочайших элементах Силы в архитектуре, ни здесь о той особой сдержанности в имитации природных форм, которая составляет достоинство даже самых роскошных произведений великих эпох. Об этом ограничении я скажу пару слов в следующей главе; сейчас же я хочу лишь сделать вывод, столь же практически полезный, сколь и несомненный, что относительное величие зданий зависит больше от веса и мощи их массивов, чем от любого другого атрибута их конструкции: массы всего, объема, света, темноты, цвета, не просто суммы чего-либо из этого, но их ширины; не прерывистый свет, не рассеянная темнота, не разделенный вес, но цельный камень, яркий солнечный свет, беззвездная тень. Время совершенно подвело бы меня, если бы я попытался выйти за рамки этого принципа; нет ни одной особенности, какой бы кажущейся незначительной, которой он не мог бы придать силы. Деревянные набивки фонарей на колокольнях, необходимые для защиты их внутренних помещений от дождя, в Англии обычно разделены на ряд аккуратно выполненных перекладин, подобных перекладинам венецианских жалюзи, которые, конечно, настолько же бросаются в глаза своей остротой, насколько неинтересны своей точной плотницкой работой, умножая, кроме того, горизонтальные линии, которые прямо противоречат линиям архитектуры. За границей такие потребности удовлетворяются тремя или четырьмя прямыми крышами-пентхаусами, каждая из которых простирается изнутри окна до внешних выступов лепнины; вместо ужасного ряда линейчатых линий пространство, таким образом, разделено на четыре или пять огромных массивов тени, с серыми скатами крыши над ними, изогнутыми или переходящими во всевозможные восхитительные выпуклости и изгибы и покрытыми теплыми тонами мха и лишайника. Очень часто эта вещь более восхитительна, чем сама обработка камня, и все потому, что она широкая, темная и простая. Неважно, насколько неуклюжи, насколько обычны средства, которые придают вес и тень — наклонная крыша, выступающее крыльцо, выступающий балкон, пустотелая ниша, массивная горгулья, хмурый парапет; приобретите лишь мрачность и простоту, и все хорошее придет в свое время; сначала создавайте дизайн глазами совы, а потом вы приобретете глаза сокола.

XXIV. Я огорчен тем, что вынужден настаивать на том, что кажется таким простым; это выглядит банально, когда написано, но простите меня за это: ибо это что угодно, только не принятый или понятый принцип на практике, и тем менее оправданно забытый, потому что из всех великих и истинных законов искусства ему легче всего подчиняться. Исполнительная способность выполнять его требования не может быть заявлена слишком серьезно, слишком откровенно. В королевстве нет пяти человек, которые могли бы сложить, и двадцати, которые могли бы срезать листву, которой украшены окна Ор Сан-Микеле; но есть много деревенских священнослужителей, которые могли бы изобрести и расположить ее черные отверстия, и нет

деревенского каменщика, который не мог бы их срезать. Положите на белую бумагу несколько листиков клевера или древесной листвы, и, немного изменив их расположение, вы получите фигуры, которые, будучи смело вырезанными на мраморной плите, стоили бы большего количества оконных узоров, чем архитектор смог бы нарисовать летним днем. В мире мало людей, которые могли бы спроектировать греческую столицу; мало тех, кто не смог бы добиться определенного эффекта с помощью узоров из листьев на византийских блоках; мало тех, кто смог бы спроектировать фасад в палладианском стиле или яркий фронтон; много тех, кто мог бы построить квадратный массив, подобный дворцу Строщи. Но я не знаю, как это происходит, разве что в наших английских сердцах больше дуба, чем камня, и больше сыновней симпатии к желудям, чем к Альпам; но все, что мы делаем, мелко и подло, если не хуже — худо, расточительно и несущественно. Это не только современная работа; мы строим, как лягушки и мыши, с тринадцатого века (за исключением только наших замков). Какой контраст между жалкими маленькими голубятнями, заменяющими двери на восточном фасаде Солсбери, похожими на входы в пчелиный улей или осиное гнездо, и высокими арками и царственной короной ворот Аббевиля, Руана и Реймса, или высеченными в скале опорами Шартра, или темными сводчатыми крыльцами и изогнутыми колоннами Вероны! О домашней архитектуре что нужно говорить? Как мало, как тесно, как бедно, как жалко в своей мелочной аккуратности наше лучшее! насколько ниже уровня нападок и презрения то, что является обычным для нас! Какое странное чувство формализованного уродства, сморщенной точности, изголодавшейся аккуратности, мелочной мизантропии испытываем мы, когда покидаем даже грубые улицы Пикардии ради торговых городков Кента! До тех пор, пока наша уличная архитектура не будет улучшена, пока мы не придадим ей некоторого размера и смелости, пока мы не сделаем углубления в окнах и толщину стен, я не знаю, как мы можем винить наших архитекторов за их немощь в более важной работе; их глаза привыкли к узости и незначительности: можем ли мы ожидать, что они одним словом поймут широту и солидность и будут иметь с ними дело? Им не следовало бы жить в наших городах; в их жалких стенах есть то, что насмерть замуровывает воображение людей, так же верно, как когда-либо погибавшая монахиня, отрекшаяся от мира. Архитектор должен жить в городах так же мало, как художник. Отправьте его в наши холмы, и пусть он изучает там, что природа понимает под контрфорсом, а что — под куполом. В древней силе архитектуры было что-то такое, что исходило скорее от отшельника, чем от горожанина. Здания, о которых я говорил с величайшей похвалой, действительно выросли в результате войны на площади и над яростью черни; и Боже упаси, чтобы ради такой цели нам когда-либо пришлось класть более крупный камень или клепать более прочную перекладину в нашей Англии! Но у нас есть другие источники силы в образах наших железных берегов и лазурных холмов; силы более чистой и не менее безмятежной, чем сила духа отшельника, который когда-то освещал белыми линиями монастырей поляны альпийских сосен и возводил в стройные шпили дикие скалы Нормандского моря; который придал вратам храма глубину и мрак пещеры Илии Хорив; и поднял из густонаселенного города серые утесы из одинокого камня в гущу парящих птиц и безмолвный воздух.

ГЛАВА IV.

СВЕТИЛЬНИК КРАСОТЫ.

I. В начале предыдущей главы было заявлено, что ценность архитектуры зависит от двух различных характеристик: первая - впечатление, которое она получает от человеческой силы; вторая - образ, который она несет в себе как естественное творение. Я попытался показать, каким образом его величие объяснялось сочувствием к усилиям и тревогам человеческой жизни (сочувствие, столь же отчетливо ощущаемое в мрачности и таинственности формы, как и в меланхолических тонах звуков). Теперь я хочу проследить тот более счастливый элемент его совершенства, который заключается в благородной передаче образов Красоты, почерпнутых главным образом из внешних проявлений органической природы.

Для нашей настоящей цели не имеет значения углубляться в какие-либо исследования, касающиеся основных причин впечатлений от красоты. Я частично выразил свои мысли по этому поводу в предыдущей работе и надеюсь развить их позже. Но поскольку все подобные исследования могут быть основаны только на обычном понимании того, что подразумевается под термином "Красота", и поскольку они предполагают, что чувства человечества по этому поводу универсальны и инстинктивны, я буду основывать свое нынешнее исследование на этом предположении; и только утверждая, что быть красивым, что, как я полагаю, позволит мне быть таковым без всяких споров, я попытался бы вкратце проследить, каким образом этот элемент восторга лучше всего привить архитектурному дизайну, каковы наиболее чистые источники, из которых его следует черпать, и каких ошибок следует избегать в его поиске.

II. Сочтут, что я несколько опрометчиво ограничил элементы архитектурной красоты имитационными формами. Я не имею в виду утверждать, что каждое расположение линий прямо подсказано природным объектом; но что все красивые линии являются адаптацией тех, которые наиболее распространены во внешнем творчестве; что пропорционально богатству их сочетания, сходство с естественной работой, как с типом и подспорьем, должно быть более тщательным и более отчетливо замечено; и что доопределенной точки, и притом очень низкой, человек не может продвинуться в изобретении красоты, не имитируя непосредственно природную форму. Таким образом, в дорическом храме триглиф и карниз не являются оригинальными; или имитируют только искусственные обрезки дерева. Никто не назвал бы эти элементы красивыми. Их влияние на нас заключается в их строгости и простоте. Рифление колонны, которое, я не сомневаюсь, было греческим символом коры дерева, было имитационным по своему происхождению и отдаленно напоминало многие изогнутые органические структуры. В нем сразу чувствуется красота, но низкого порядка. Собственно украшения искали в истинных формах органической жизни, и в основном в человеческих. Опять же: дорическая капитель не отличалась оригинальностью; но вся красота, которой она обладала, зависела от точности ее овало, естественного изгиба, наиболее часто встречающегося. Ионическая капитель (на мой взгляд, как архитектурное изобретение, чрезвычайно низкопробная), тем не менее, при всей красоте, которой она обладала, зависела от использования спиральной линии, возможно, самой распространенной из всех, которые характеризуют низшие классы животных организмов и мест обитания. Дальнейший прогресс был бы невозможен без прямой имитации листа аканта.

Еще раз: романская арка прекрасна как абстрактная линия. Ее тип всегда перед нами в виде видимого небесного свода и горизонта земли. Цилиндрический столб всегда красив, потому что Бог так сформовал ствол каждого дерева, что он приятен для глаз. Остроконечная арка прекрасна; это конец каждого листа, который трепещет на летнем ветру, и ее самые удачные ассоциации непосредственно заимствованы из трилистниковой полевой травы или звездочек ее цветов. Дальше этого изобретение человека не могло продвинуться без откровенного подражания. Следующим его шагом было собрать сами цветы и увенчать их своими капителями.

III. Теперь я бы особенно настаивал на том факте, дальнейшие иллюстрации которого, я не сомневаюсь, придут на ум каждому читателю, что все самые прекрасные формы и мысли заимствованы непосредственно у природных объектов; потому что я хотел бы, чтобы мне позволили предположить и обратное, а именно, что формы, которые *не* взяты у природных объектов, *должны* быть уродливыми. Я знаю, что это смелое предположение; но поскольку у меня нет места для рассуждений о том, в чем заключается существенная красота формы, поскольку это слишком серьезная работа, чтобы браться за нее наобум, у меня нет другого ресурса, кроме как воспользоваться этим случайным знаком или критерием красоты, в истинности которого, как я надеюсь, убедят его соображения, которые я ниже представлю читателю. Я говорю "случайный знак", поскольку формы не красивы, *потому что* они скопированы с природы; только не во власти человека постичь красоту без ее помощи. Я полагаю, читатель согласится со мной в этом, даже исходя из приведенных выше примеров; степень уверенности, с которой это делается, должна также зависеть от его согласия с выводами, которые из этого последуют; но если это будет сделано откровенно, это позволит мне определить вопрос очень существенной важности, а именно, что *является* украшением, а что *является*, а что нет. Ибо в архитектуре существует множество форм так называемого декора, привычных и, следовательно, принимаемых с одобрением или, во всяком случае, без какого-либо желания выражать свою неприязнь, которые, я без колебаний утверждаю, вовсе не являются украшением, а являются уродливыми вещами, стоимость которых, по правде говоря, должна быть указана в контракте архитектора как "На уродство". Я полагаю, что мы относимся к этим обычным уродствам с диким самодовольством, подобно тому, как индеец рисует узоры на своей плоти (все нации в определенной степени и смыслах дикие). Я верю, что смогу доказать их чудовищность, и надеюсь впоследствии сделать это убедительно; но пока я не могу привести в защиту своей убежденности ничего, кроме того факта, что они неестественны, которому читатель должен придать такое значение, какого, по его мнению, он заслуживает. Однако при использовании этого доказательства возникает особая трудность; оно требует от автора весьма дерзкого предположения, что нет ничего естественного, кроме того, что он видел или предполагает существовать. Я бы не стал этого делать, поскольку полагаю, что не существует мыслимой формы или группы форм, но в какой-то части Вселенной можно найти пример этого. Но я думаю, что имею право считать *наиболее* естественными те формы, которые встречаются чаще всего; или, скорее, что на формах, которые в повседневном мире знакомы человеческому взору, Бог запечатлел те черты красоты, которые Он сделал свойственными природе человека любить; в то время как в некоторых исключительных формах Он показал, что принятие других было не вопросом необходимости, а частью налаженной гармонии творения. Я полагаю, что таким образом мы можем рассуждать от Частоты к Красоте и *наоборот*; что, зная, что вещь встречается часто, мы можем считать ее красивой; и предполагать, что наиболее частое является наиболее красивым: я имею в виду, конечно, *видимую* частоту; ибо формы вещей,

которые скрыты в пещерах земли или в анатомии тел животных, очевидно, не предназначены их Создателем для того, чтобы выдерживать обычный взгляд человека. И, опять же, под частотой я подразумеваю ту ограниченную и изолированную частоту, которая характерна для всего совершенства; не просто множество: как роза - это обычный цветок, но все же на дереве не так много роз, как листьев. В этом отношении природа скупа на свою высшую красоту и щедра на меньшую; но я называю цветок таким же частым, как и лист, потому что каждый в своем отведенном количестве, где есть один, там обычно будет и другой.

IV. Итак, первое так называемое украшение, на которое я бы напал, - это греческий лад, теперь, я полагаю, обычно известный под итальянским названием Гильоширование, что как раз является показательным примером. Бывает так, что в кристаллах висмута, образующихся при непрерывном охлаждении расплавленного металла, возникает естественное, почти идеальное сходство с ним. Но кристаллы висмута не только редко встречаются в повседневной жизни, но и их форма, насколько я знаю, уникальна среди минералов; и не только уникальна, но и достижима только искусственным способом, поскольку сам металл никогда не бывает чистым. Я не помню никакого другого вещества или расположения, которое имело бы сходство с этим греческим орнаментом; и я думаю, что могу доверять своей памяти, поскольку она включает большинство расположений, которые встречаются во внешних формах обычных и знакомых вещей. Итак, на этом основании я утверждаю, что орнамент уродлив; или, в буквальном смысле этого слова, чудовищен; отличается от всего, чем по природе своей восхищается человек; и я думаю, что необработанный выступ или цоколь бесконечно предпочтительнее, чем тот, который покрыт этим мерзким переплетением прямых линий: если, конечно, он не используется как фольга для настоящего орнамента, что он, возможно, иногда может принести пользу; или чрезмерно мелкий, как это бывает на монетах, так как грубость его расположения менее заметна.

V. Часто в связи с этим ужасным рисунком мы находим в греческих работах тот, который столь же прекрасен, сколь и болезнен, — лепку из яиц и дротиков, совершенство которой в ее месте и способе исполнения никогда не было превзойдено. И почему это происходит? Просто потому, что форма, из которой он в основном состоит, знакома нам не только по мягкому жилищу птичьего гнезда, но и по форме почти каждого камешка, который перекачивается и шуршит под прибоем моря на всем его бесконечном берегу. И при этом особая точность; ибо масса, на которую падает свет в этой лепке, не выполнена в хорошей греческой работе, как на фризе Эрехтея, а имеет форму яйца. Она *приплюснута* сверху, с изяществом и острым чувством разнообразия изгибов, которые невозможно переоценить, достигая именно того приплюснутого, несовершенного овала, который в девяти случаях из десяти будет иметь форму случайно поднятой с перекатанного пляжа гальки. Уберите эту плоскостность, и лепнина мгновенно станет вульгарной. Примечательно также, что вставка этой округлой формы в углубление имеет *нарисованный* шрифт в оперении фазана аргус, глаза перьев которого затенены настолько, что точно представляют овальную форму, помещенную в углубление.

VI. Из нашего применения этого критерия естественного сходства, очевидно, следует, что мы сразу же приходим к выводу, что все совершенно красивые формы должны состоять из изгибов; поскольку вряд ли существует какая-либо обычная естественная форма, в которой можно обнаружить прямую линию. Тем не менее, архитектура, неизбежно имеющая дело с прямыми линиями, необходимыми для ее целей во многих случаях и для выражения ее мощи в других, часто должна довольствоваться той мерой красоты, которая согласуется с такими первичными

формами; и мы можем предположить, что предельная мера красоты достигнута, когда расположение таких линий согласуется с наиболее частыми естественными группировками из них, которые мы можем обнаружить, хотя, чтобы найти правильные линии в природе вообще, мы можем быть вынуждены прибегнуть к насилию над ее законченным произведением, сломать скульптурные и цветные поверхности ее скал и исследовать процессы их кристаллизации. .

VII. Я только что обвинил греческий лад в уродстве, потому что у него нет прецедента, чтобы утверждать о его устройстве, за исключением искусственной формы редкого металла. Представим на суд публики орнамент ломбардских архитекторов, Фото XII, рис. 7, состоящий так же исключительно из прямых линий, как и другой, только, заметьте, с добавлением благородного элемента тени. Это украшение, взятое с фасада Пизанского собора, является универсальным во всех ломбардских церквях Пизы, Лукки, Пистойи и Флоренции; и оно ляжет на них тяжким пятном, если его не удастся защитить. Его первое извинение за себя, сделанное в спешке, удивительно похоже на греческое и весьма сомнительно. В нем говорится, что его конечный контур - это само изображение тщательно подготовленного искусственного кристалла обычной соли. Однако, поскольку соль является веществом, значительно более знакомым нам, чем висмут, шансы уже несколько в пользу обвиняемого ломбардского орнамента. Но он может сказать больше сам по себе и больше для нашей цели; а именно, что его основные очертания являются результатом не только естественной кристаллизации, но и относятся к числу самых первых и наиболее распространенных кристаллических форм, являясь первичным условием возникновения оксидов железа, меди и олова, сернистых соединений железа и свинца, плавикового шпата и т.д.; и что эти выступающие формы на его поверхности представляют условия структуры, которые приводят к переходу в другую относительную и столь же распространенную кристаллическую форму - куб. Этого вполне достаточно. Мы можем быть уверены, что это самое хорошее сочетание таких простых правильных линий, какое только можно собрать вместе, и оно изящно подходит для любого места, где такие линии необходимы.

VIII. Следующее украшение, которое я бы попробовал, - это наша тюдоровская работа, опускная решетка. Сетка достаточно распространена в естественной форме и очень красива; но она либо имеет самую тонкую и прозрачную текстуру, либо представляет собой сетки различного размера и волнистые линии. Нет никакой родственной связи между опускной решеткой и паутиной или крыльями жуков; нечто подобное, возможно, можно найти в некоторых видах крокодилий брони и на спинах северных ныряльщиков, но всегда прекрасно различающихся по размеру сеток. В самой вещи есть достоинство, если показать ее размер и тень, отбрасываемую ее прутьями; но даже эти достоинства исчезают при уменьшении ее размеров в стиле Тюдоров, размещенной на твердой поверхности. Я полагаю, что в нем нет ни единого слова, которое можно было бы сказать в свою защиту. Это еще одно чудовище, абсолютно и безоговорочно ужасное. Вся эта резьба на часовне Генриха Седьмого просто деформирует ее камни.

В том же пункте, что и опускная решетка, мы можем осудить любое геральдическое украшение, поскольку его целью является красота. Его гордость и значимость занимают надлежащее место, уместно размещаясь на видных частях здания, например, над его воротами; и допустимо в местах, где его легенды могут быть ясно прочитаны, например, в расписных окнах, выступах потолков и т. Д. И иногда, конечно, формы, которые он представляет, могут быть красивыми, например, формы животных или простых символов, таких как лилия; но, по большей части, геральдические изображения и аранжировки настолько явно и подчеркнута неестественны, что

было бы трудно изобрести что-либо более уродливое; и использование их в качестве повторяющегося украшения полностью разрушит мощь и красоту любого здания. Здравый смысл и вежливость также запрещают их повторение. Правильно говорить тем, кто входит в ваши двери, что вы такой-то и занимаете такое-то положение; но повторять это им снова и снова, куда бы они ни обратились, вскоре становится дерзостью и, наконец, глупостью. Поэтому пусть все начертания встречаются в нескольких местах, и они рассматриваются не как украшение, а как надпись; и для частого использования пусть из них будет выбран какой-нибудь один и справедливый символ. Таким образом, мы можем сколько угодно размножать французскую лилию, или флорентийский джильо бьянко, или английскую розу; но мы не должны умножать королевский герб.

IX. Из этих соображений также следует, что если какая-либо часть геральдического убранства хуже другой, то это девиз; поскольку из всех вещей, непохожих на природу, формы букв, пожалуй, самые непохожие. Даже графические изображения теллура и полевого шпата выглядят, в лучшем случае, какими угодно, но только не разборчивыми. Следовательно, все буквы следует рассматривать как страшные предметы, и терпеть их следует только при случае, то есть в местах, где смысл надписи имеет большее значение, чем внешнее украшение. Надписи в церквях, в комнатах и на картинах часто желательны, но их не следует рассматривать как архитектурные или живописные украшения: напротив, они являются стойкими оскорблениями для глаз, которые не следует терпеть, за исключением случаев, когда их вводит интеллектуальная функция. Поэтому разместите их там, где они будут прочитаны, и только там; и пусть они будут написаны ясно, а не перевернутыми вверх ногами или с неправильным концом. Это плохая жертва красоте - делать неразборчивым то, единственное достоинство чего заключается в его смысле. Напишите это так, как вы бы это произнесли, просто; и не привлекайте к этому внимания, когда оно предпочло бы остановиться в другом месте, и не рекомендуйте свое предложение ничем, кроме небольшой открытости места и архитектурной тишины вокруг него. Напишите Заповеди на стенах Церкви так, чтобы их было хорошо видно, но не ставьте черточку и хвостик к каждой букве; и помните, что вы архитектор, а не мастер письма.

X. Иногда кажется, что надписи вводятся ради свитка, на котором они написаны; и в позднем и современном расписном стекле, а также в архитектуре эти свитки украшены росчерками и поворачиваются туда-сюда, как если бы они были декоративными. Полосы часто встречаются в арабесках, в том числе и высокого порядка, связывая цветы или порхая между неподвижными формами. Существует ли в природе что-нибудь похожее на полосы? Можно было бы подумать, что трава и морские водоросли представляли собой извинительные типы. Это не так. Существует большая разница между их структурой и структурой ленты. У них есть скелет, анатомия, центральное ребро, или волокно, или каркас того или иного вида, который имеет начало и конец, корень и головку, и чье строение и сила влияют на каждое направление их движения и каждую линию их формы. Самая рыхлая водоросль, которая плывет и колыхается под волнами моря или тяжело свисает с коричневого и скользкого берега, обладает заметной прочностью, структурой, эластичностью, градациями субстанции; ее концы более тонко переплетены, чем ее середина, ее сердцевина - чем ее корень; каждая развилка ее разветвления измерена и пропорциональна; каждый взмах ее вялых линий - это любовь. У него есть свой размер, место и функция; это особое существо. Что такого есть в ленте? У него нет структуры: это последовательность одинаковых разрезанных нитей; у него нет скелета, нет марки, нет формы, нет размера, нет собственной воли. Ты разрезаешь его и придаешь ему форму, какую захочешь. В нем нет ни силы, ни вялости. Оно не может сложиться в единую

изящную форму. Он не может махать в истинном смысле, а только трепетать; он не может сгибаться в истинном смысле, а только поворачиваться и сморщиваться. Это мерзкая вещь; она портит все, что находится рядом, своей жалкой оболочкой существования. Никогда не используйте ее. Позвольте цветам распуститься, если они не могут держаться вместе, не будучи подвязанными; оставьте предложение ненаписанным, если вы не можете записать его на планшете, книге или обычном рулоне бумаги. Я знаю, какие власти действуют против меня. Я помню завитки ангелов Перуджино, и ободки арабесок Рафаэля, и великолепные бронзовые цветы Гиберти: неважно; все они до единого являются пороками и уродством. Рафаэль обычно чувствовал это и использовал честную и рациональную табличку, как в "Мадонне ди Фулиньо". Я не говорю, что в природе существует какой-либо тип таких табличек, но вся разница заключается в том, что табличка не рассматривается как украшение, а лента, или развевающийся свиток, является таковым. Табличка, как в романе Альберта Дюрера "Адам и Ева", вводится ради написания, понимается и допускается как уродливый, но необходимый перерыв. Свиток вытянут как декоративная форма, которой он не является и никогда не может быть.

XI. Но скажут, что весь этот недостаток организации и формы можно отнести и к драпировке, и что эта последняя является благородным предметом скульптуры. Ни в коем случае. Когда драпировка была предметом скульптуры сама по себе, кроме как в виде носового платка на урнах в семнадцатом веке и в некоторых более примитивных итальянских декорациях? Драпировка, как таковая, всегда неблагородна; она становится предметом интереса только благодаря цветам, которые она несет, и впечатлениям, которые она получает от какой-то чужеродной формы или силы. Все благородные драпировки, будь то в живописи или скульптуре (цвет и фактура в настоящее время выходят за рамки нашего рассмотрения), выполняют, поскольку они представляют собой нечто большее, чем необходимость, одну из двух великих функций; они являются выразителями движения и гравитации. Они являются наиболее ценным средством выражения прошлого, а также настоящего движения фигуры, и они являются почти единственным средством показать глазу силу тяжести, которая сопротивляется такому движению. Греки использовали драпировку в скульптуре по большей части как уродливую необходимость, но с удовольствием пользовались ею при любом изображении действия, преувеличивая ее расположение, которое выражает легкость материала и следует жестам человека. Христианские скульпторы, мало заботившиеся о теле или не любившие его и полагавшиеся исключительно на выражение лица, сначала приняли драпировку как покрывало, но вскоре разглядели в ней выразительность, которой греки не видели или презирали. Главным элементом этого выражения было полное устранение возбуждения от того, что в высшей степени могло быть возбуждено. Она ниспадала с их человеческих фигур отвесно вниз, тяжело подметая землю и скрывая ступни; в то время как греческую драпировку часто сдувало ветром с бедер. Толстая и грубая ткань монашеских платьев, столь резко контрастировавшая с тонкой и прозрачной паутиной из старинного материала, предполагала простоту разделения, а также тяжесть падения. Не было ни сокрушения, ни разделения их. И таким образом, драпировка постепенно стала олицетворять дух покоя, как раньше дух движения, покой святой и суровый. Ветер не имел власти над одеянием, как страсть - над душой; и движение фигуры лишь придавало более мягкую форму неподвижности падающего покрывала, за которым оно следовало, как медленное облако за капающим дождем: только более легкими волнами оно повторяло танцы ангелов.

Драпировка, трактуемая таким образом, действительно благородна; но она является показателем других, более высоких вещей. Как и гравитация, она обладает особым величием, являясь буквально единственным имеющимся у нас средством полного представления этой таинственной природной силы земли (поскольку падающая вода менее пассивна и менее очерчена в своих линиях). Итак, опять же, в парусах это красиво, потому что они принимают формы твердой изогнутой поверхности и выражают силу другого невидимого элемента. Но драпировка, которой доверяют по ее собственным достоинствам и которую дарят ради нее самой, — драпировка, подобная драпировке Карло Дольчи и Караччи, — всегда низка.

XII. Со злоупотреблением завитками и лентами тесно связано злоупотребление гирляндами и гирляндами цветов как архитектурным украшением, поскольку неестественные композиции так же уродливы, как и неестественные формы; и архитектура, заимствуя объекты природы, обязана, насколько это в ее силах, связывать их с такими ассоциациями, которые могут соответствовать и выражать их происхождение. Она не должна непосредственно имитировать естественное расположение; она не должна вырезать неправильные стебли плюща вдоль своих колонн, чтобы учесть листья наверху, но, тем не менее, она должна разместить свой самый яркий растительный орнамент именно там, где его поместила бы природа, и дать некоторое представление о той радикальной и взаимосвязанной структуре, которой природа наделила бы его. Таким образом, коринфская капитель прекрасна, потому что она расширяется под счетами точно так, как ее расширила бы природа; и потому что это выглядит так, как будто у листьев один корень, хотя этот корень невидим. А яркая лепнина из листьев прекрасна, потому что они плотно прилегают и взбегают по впадинам, заполняют углы и обхватывают стержни, которые с удовольствием заполнили бы и обхватили натуральные листья. Они не просто слеплены из натуральных листьев; они продуманы, упорядочены и архитектурны, но расположены естественно и, следовательно, красиво.

XIII. Я не хочу сказать, что Природа никогда не использует гирлянды: она любит их и использует щедро; и хотя она делает это только в тех местах чрезмерной роскоши, где, как мне кажется, архитектурные типы следует искать редко, все же ниспадающий отросток или свисающую ветку можно было бы, если обращаться с ними свободно и изящно, хорошо вписать в пышное убранство (а если нет, то это не недостаток красоты, а архитектурная приспособленность, которая делает их непригодными для такого использования). Но какое сходство с таким примером мы можем проследить в массе всевозможных фруктов и цветов, туго связанных в длинный букет, самый толстый в середине, и прищипленных обоими концами к глухой стене? Ибо странно, что самые необузданные и причудливые из создателей поистине роскошной архитектуры никогда не отваживались, насколько я знаю, даже на свисающий завиток; в то время как самые суровые мастера возрожденной греческой культуры позволяли прикреплять это необыкновенное произведение роскошного уродства к середине своих чистых поверхностей. Поэтому, несомненно, при таком расположении теряется вся ценность цветочной работы. Кто из толпы, глазеющей на здание, когда-нибудь останавливался, чтобы полюбоваться цветочной работой собора Святого Павла? Он настолько аккуратен и богат, насколько это возможно, но это не придает зданию изысканности. Он не является его частью. Это уродливый нарост. Мы всегда представляем здание без него и были бы счастливее, если бы его присутствие не мешало нашему представлению. Из-за этого остальная архитектура выглядит убогой, а не возвышенной; и все же она никогда не доставляет удовольствия сама по себе. Если бы ее поместили, где подобает, заглавными буквами, на нее созерцали бы с нескрываемым восторгом. Я не имею в виду, что это могло быть так в нынешнем здании,

поскольку такого рода архитектура не имеет отношения к богатому орнаменту в любом месте; но если бы эти группы цветов были размещены на естественных местах в здании другого стиля, их ценность ощущалась бы так же ярко, как сейчас их бесполезность. То, что применимо к гирляндам, еще более строго относится к гирляндам. Гирлянду следует носить на голове. Здесь она прекрасна, потому что мы предполагаем, что ее только что собрали и с радостью носят. Но он не предназначен для того, чтобы его вешали на стену. Если вам нужно круглое украшение, положите плоский круг из цветного мрамора, как в Каса Дориа и других подобных дворцах Венеции; или положите звезду, или медальон, или, если вам нужно кольцо, сделайте массивное украшение, но не вырезайте изображения гирлянд, которые будут выглядеть так, как будто их использовали в последней процессии и повесили сушиться, а в следующий раз подавайте засохшими. Почему бы также не вырезать на них колышки и шляпки?

XIV. Одним из злейших врагов современной готической архитектуры, хотя и кажущимся незначительной чертой, является нарост, столь же оскорбительный своей бедностью, как и гирлянда своим изобилием, - напольный камень в форме ручки комода, который используется над окнами с квадратными выступами в том, что мы называем зданиями елизаветинской эпохи. В последней главе, как вы помните, было показано, что квадратная форма обладает исключительной Мощью и должна быть должным образом адаптирована и ограничена для демонстрации пространства или поверхности. Следовательно, когда окно должно быть выразителем мощи, как, например, в окнах М. Анджело на нижнем этаже Палаццо Рикарди во Флоренции, квадратная форма является наиболее благородной формой, которую они могут принять; но тогда либо их пространство должно быть непрерывным, а связанные с ними лепные украшения наиболее строгими, либо квадрат должен использоваться как контур наверху и в основном ассоциироваться с формами ажюра, в которых преобладает относительная форма мощи, круг, как в венецианской, флорентийской и пизанской готике. Но если вы нарушите свой конечный квадрат или обрежете его линии сверху и повернете их наружу, вы потеряете его единство и пространство. Это уже не включающая форма, а добавленная изолированная строка, причем самая уродливая из возможных. Присмотритесь к окружающему ландшафту и посмотрите, сможете ли вы обнаружить что-нибудь столь же изогнутое и фрагментарное, как этот странный камень, похожий на брашпиль. Вы не сможете. Это чудовище. Он объединяет в себе все элементы уродства, его линия резко нарушена сама по себе и не связана ни с чем другим; он не гармонирует ни со структурой, ни с декором, у него нет архитектурной опоры, он выглядит приклеенным к стене, и единственное приятное свойство, которым он обладает, - это некоторая вероятность его падения.

Я мог бы продолжить, но это утомительная задача, и я думаю, что назвал те ложные формы оформления, которые наиболее опасны в нашей современной архитектуре, законными и общепринятыми. Варварство, порожденное индивидуальной фантазией, столь же бесчисленно, сколь и достойно презрения; они не допускают нападок и не стоят того; но вышеперечисленные поощряются, некоторые практикой древности, все высшим авторитетом: они подавили самых гордых и осквернили самые чистые школы и настолько утвердились в современной практике, что я пишу скорее ради бесплодного удовлетворения свидетельствовать против них, чем в надежде вызвать какие-либо серьезные убеждения в их предвзятости.

XV. Пока о том, что *не* является украшением. Что такое орнамент, без труда будет определено путем применения того же теста. Он должен состоять из таких тщательно продуманных форм, которые подражают или наводят на мысль о тех, которые наиболее распространены среди

естественных существ, что, конечно же, является самым благородным украшением, представляющим высшие уровни существования. Имитированные цветы благороднее имитированных камней, имитированные животные благороднее цветов; имитированная человеческая форма из всех форм животных самая благородная. Но все они объединены в богатейшей декоративной работе; и скала, фонтан, текущая река с усыпанным галькой руслом, море, облака на небесах, полевые травы, плодоносящее дерево, пресмыкающееся, птица, зверь, человек и ангел сливаются своими прекрасными формами на бронзе Гибerti.

Таким образом, поскольку каждая декоративная вещь является имитационной, я хотел бы обратить внимание читателя на несколько общих соображений, все, что здесь может быть предложено относительно столь обширной темы; которые, для удобства, могут быть отнесены к трем основным направлениям исследования: — Какое место подходит для архитектурного орнамента? Каково особое отношение к орнаменту, которое делает его архитектурным? и каково правильное использование цвета, связанного с архитектурной имитационной формой?

XVI. Каково место орнамента? Сначала подумайте о том, что характеры природных объектов, которые может изобразить архитектор, немногочисленны и абстрактны. Большая часть тех удовольствий, которыми Природа всегда одаривает человека, не может быть передана им в его подражательной работе. Он не может сделать свою траву зеленой, прохладной и приятной для отдыха, что в природе является ее главной пользой для человека; он также не может сделать свои цветы нежными, полными красок и аромата, которые в природе являются их главной способностью дарить радость. Те качества, которые только он может приобрести, - это определенные строгие черты формы, такие, которые люди видят в природе только при тщательном рассмотрении и с помощью полного и целенаправленного применения зрения и мысли: человек должен лечь на траву грудью и заставить себя наблюдать и проникать в ее переплетение, прежде чем он найдет то, что хорошо для архитектора. Итак, хотя Природа всегда приятна нам, и хотя вид и ощущение ее работы могут счастливо сочетаться со всеми нашими мыслями, трудами и временами существования, тот ее образ, который уносит с собой архитектор, представляет то, что мы можем воспринять в ней только прямым интеллектуальным усилием, и требует от нас, где бы он ни появлялся, интеллектуального напряжения аналогичного рода, чтобы понять это и прочувствовать. Это письменный или запечатанный отпечаток искомой вещи, это оформленный результат исследования и телесное выражение мысли.

XVII. Теперь давайте на мгновение рассмотрим, каков был бы эффект от постоянного повторения выражения прекрасной мысли для любого другого органа чувств в те моменты, когда ум не мог бы обратиться к этому чувству для ее понимания. Предположим, что во время серьезного занятия, сурового бизнеса собеседник должен постоянно повторять нам на ухо какой-нибудь любимый отрывок из поэзии, снова и снова в течение всего дня. Мы бы не только вскоре совершенно устали от этого звучания, но и это звучание к концу дня настолько вошло бы в привычку нашего слуха, что весь смысл отрывка был бы мертв для нас, и с тех пор всегда требовались бы определенные усилия, чтобы исправить и восстановить его. Его музыка тем временем не помогла бы текущему делу, в то время как его собственная прелесть отныне была бы в какой-то мере уничтожена. То же самое происходит с любой другой формой определенной мысли. Если вы насильственно представляете его выражение чувствам в те моменты, когда ум занят другими делами, это выражение в данный момент будет неэффективным, и его острота и ясность будут уничтожены навсегда. Более того, если вы представите это уму в те моменты, когда он испытывает болезненное воздействие или беспокойство, или если вы свяжете

выражение приятной мысли с неподходящими обстоятельствами, вы навсегда придадите этому выражению болезненный оттенок.

XVIII. Примените это к выражению мысли, воспринимаемому глазом. Помните, что глаз находится в вашей власти больше, чем ухо. "Глаз, он не может выбирать, но видит". Его нерв не так легко онеметь, как нерв уха, и он часто занят отслеживанием форм и наблюдением за ними, когда ухо находится в состоянии покоя. Теперь, если вы представите ему прекрасные формы, когда он не может призвать разум на помощь в своей работе, и среди предметов вульгарного использования и несчастливого положения, вы не порадуете глаз и не возвысите вульгарный объект. Но вы будете наполнять и утомлять глаз прекрасной формой, и вы заразите саму эту форму вульгарностью вещи, к которой вы ее насильно привязали. Оно никогда больше не принесет вам особой пользы; вы убили или осквернили его; его свежесть и чистота исчезли. Вам придется пропустить его через огонь долгих размышлений, прежде чем вы очистите его, и согреть большой любовью, прежде чем оно возродится.

XIX. Отсюда вытекает общий закон, исключительно важный в наши дни, закон простого здравого смысла, — не украшать вещи, относящиеся к целям активной и насыщенной жизни. Где вы можете отдохнуть, там и украшайте; где отдых запрещен, там и красота. Вы не должны смешивать украшение с бизнесом, так же как вы не можете смешивать игру. Сначала работайте, а потом отдыхайте. Сначала работай, а потом смотри, но не пользуйся золотыми лемехами и не покрывай эмалью гроссбухи. Не молоти скульптурными цепями и не ставь барельефы на жернова. Что? спросят, есть ли у нас привычка так поступать? Даже если и так, всегда и везде. В наши дни греческая лепнина занимает самое привычное место на фасадах магазинов. На всех улицах всех наших городов нет ни одной торговой вывески, ни полки, ни прилавка, на которых не было бы украшений, изобретенных для украшения храмов и королевских дворцов. В них нет ни малейшего преимущества там, где они есть. Абсолютно бесполезные — совершенно лишенные способности доставлять удовольствие, они только насыщают глаз и вульгаризируют свои собственные формы. Многие из них сами по себе являются очень хорошими копиями прекрасных вещей, которыми сами по себе мы, как следствие, никогда больше не насладимся. Над нашими бакалейными лавками, сыроделами и чулочно-носочными изделиями много красивых деревянных или оштукатуренных планок, расшитых бисером: как же так получается, что торговцы не могут понять, что обычай существует только при продаже хорошего чая, сыра и ткани, и что люди приходят к ним за их честностью, готовностью и правильным товаром, а не потому, что у них греческие карнизы на окнах или их названия, написанные большими позолоченными буквами на фасадах домов? как приятно было бы иметь возможность пройтись по улицам Лондона, снести эти кронштейны, фризы и громкие имена, вернуть торговцам капитал, который они потратили на архитектуру, и поставить их в честные и равные условия, чтобы у каждого над дверью было написано его имя черными буквами, а не выкрикивалось на всю улицу с верхних этажей, и у каждого была простая деревянная витрина магазина с маленькими стеклами, которые людям и в голову не пришло бы разбивать, чтобы попасть в тюрьму! Насколько лучше для них было бы — насколько счастливее, насколько мудрее - полагаться на собственную правдивость и трудолюбие, а не на идиотизм своих клиентов. Любопытно, и это мало что говорит о нашей национальной честности, с одной стороны, или благоразумии, с другой, видеть, что вся система оформления наших улиц основана на идее, что людей нужно привлекать к магазину, как мотыльков к свече.

XX. Но скажут, что большая часть лучших деревянных украшений средневековья была в витринах магазинов. Нет; это было на фасадах домов, частью которых был магазин, и они получили свою естественную и неизменную часть орнамента. В те дни люди жили и намеревались жить за счет своих магазинов и над ними всю свою жизнь. Они были довольны ими и счастливы в них: они были их дворцами и крепостями. Поэтому они дали им такое убранство, которое делало их самих счастливыми в их собственном жилище, и они дали это ради них самих. Верхние этажи всегда были самыми богатыми, и лавка украшалась главным образом дверью, которая принадлежала больше дому, чем ему самому. И когда наши торговцы устроятся в своих лавках таким же образом и не будут строить планов относительно архитектуры будущих вилл, пусть все их дома будут украшены, и их лавки тоже, но с национальным и домашним убранством (я подробнее остановлюсь на этом пункте в шестой главе). Однако наши города по большей части слишком велики, чтобы в них можно было жить с удовольствием на протяжении всей жизни; и я не говорю, что в нашей нынешней системе отделения магазина от жилого дома есть вред; только там, где они разделены таким образом, давайте вспомним, что устранена единственная причина для украшения магазина, и проследим, чтобы убрали и украшение.

XXI. Еще одной из странных и порочных тенденций современности является оформление железнодорожного вокзала. Итак, если и есть в мире место, где люди лишены той доли самообладания и осмотрительности, которые необходимы для созерцания красоты, то это именно там. Это сам храм дискомфорта, и единственное милосердие, которое строитель может оказать нам, - это показать нам, насколько это возможно ясно, как можно скорее избавиться от него. Вся система железнодорожных путешествий рассчитана на людей, которые, находясь в спешке, на данный момент чувствуют себя несчастными. Никто не стал бы путешествовать таким образом, если бы мог удержаться от этого — у кого было время неторопливо преодолевать холмы и пробираться между изгородями, а не через туннели и насыпи: по крайней мере, у тех, кто захотел бы, нет настолько острого чувства красоты, что нам нужно проконсультироваться об этом на станции. Железная дорога во всех отношениях является серьезным делом, которое необходимо завершить как можно скорее. Она превращает человека из путешественника в живую посылку. На время он расстался с более благородными чертами своей человечности ради планетарной способности передвижения. Не просите его восхищаться чем-либо. С таким же успехом вы могли бы спросить ветер. Отнесите его в целости и сохранности, отпустите поскорее: он ни за что больше не поблагодарит вас. Все попытки угодить ему любым другим способом - это просто насмешка и оскорбление того, с помощью чего вы пытаетесь это сделать. Никогда не было более вопиющей и дерзкой глупости, чем малейшая часть украшения во всем, что связано с железными дорогами или рядом с ними. Уберите их с дороги, проведите через самую уродливую страну, какую только сможете найти, признайтесь им, какие они жалкие, и не тратьте на них ничего, кроме безопасности и скорости. Дайте большое жалованье умелым слугам, большие цены хорошим производителям, большую заработную плату способным рабочим; пусть железо будет крепким, кирпичная кладка прочной, а экипажи прочными. Возможно, недалек тот момент, когда эти первоочередные потребности будет нелегко удовлетворить: и увеличивать расходы в любом другом направлении - безумие. Лучше зарыть золото на набережных, чем украшать им вокзалы. Захочет ли одинокий пассажир платить за повышенный тариф на юго-западном поезде, потому что колонны конечной станции покрыты узорами из Ниневии? Меньше всего его интересуют ниневитские изделия из слоновой кости в Британском музее: или в Северо-западном, потому что на крыше вокзала в Крю есть старинные

английские шпандрилы? Он получит меньше удовольствия от их прототипов в Крю-Хаусе. Железнодорожная архитектура имеет или имела бы собственное достоинство, если бы ее оставляли только для своей работы. Вы бы не надели кольца на пальцы кузнеца у его наковальни.

XXII. Однако не только в этих отмеченных ситуациях имеет место злоупотребление, о котором я говорю. В настоящее время едва ли существует применение декоративных работ, которое в какой-либо степени не подлежало бы порицанию того же рода. У нас есть дурная привычка пытаться замаскировать неприятные потребности каким-либо внезапным украшением, которое во всех других местах ассоциируется с такими потребностями. Я назову только один пример, тот, о котором я упоминал ранее, — розы, скрывающие вентиляционные отверстия на плоских крышах наших часовен. Многие из этих роз имеют очень красивый рисунок, заимствованный из изящных произведений искусства: вся их грация и отделка незаметны, когда они расположены таким образом, но их общая форма впоследствии ассоциируется с уродливыми зданиями, в которых они постоянно встречаются; и все прекрасные розы ранней французской и английской готики, особенно такие изысканные, как трифориум Кутанса, вследствие этого лишены своего приятного влияния: и это без того, что мы не добились ни малейшей пользы, используя поруганную форму. Ни один человек в собрании никогда не получает ни малейшего удовольствия от этих роз на крыше; на них смотрят просто равнодушно или теряются в общем впечатлении суровой пустоты.

XXIII. Тогда не следует ли, спросят нас, искать красоту в формах, которые мы связываем с нашей повседневной жизнью? Да, если вы делаете это последовательно и в местах, где это можно спокойно увидеть; но не в том случае, если вы используете красивую форму только как маску и прикрытие надлежащих условий и использования вещей, и не в том случае, если вы засовываете ее в места, предназначенные для тяжелого труда. Поставьте его в гостиной, а не в мастерской; положите на домашнюю мебель, а не на инструменты для рукоделия. У всех людей есть представление о том, что правильно в этом отношении, если они только будут использовать это чувство; каждый человек знает, где и как красота доставляет ему удовольствие, если он только попросит об этом, когда это произойдет, и не позволит навязывать ее ему, когда он этого не хочет. Спросите любого из пассажиров, идущих в эту минуту по Лондонскому мосту, волнует ли его форма бронзовых листьев на фонарях, и он ответит вам, что нет. Измените форму листьев, уменьшив их масштаб, и положите их на кувшин с молоком за завтраком, и спросите его, нравятся ли они ему, и он ответит вам, что да. Людям не нужно было бы учить, если бы они могли думать и говорить только правду и просить о том, что им нравится и чего они хотят, и ни о чем другом: также невозможно достичь правильного отношения к красоте, кроме как с помощью этого здравого смысла и учета обстоятельств времени и места. Из того, что бронзовые листья на фонарях Лондонского моста в дурном вкусе, не следует, что так было бы и на фонарях Понте делла Тринита; и из того, что было бы безумием украшать фасады домов на Грейсчерч-стрит, не следует, что точно так же было бы украшать фасады домов в каком-нибудь тихом провинциальном городке. Вопрос о наибольшем внешнем или внутреннем убранстве полностью зависит от условий вероятного отдыха. Это было мудрое предчувствие, которое сделало улицы Венеции такими богатыми на внешние украшения, ибо нет такого ложа для отдыха, как гондола. Итак, опять же, нет столь мудро выбранного предмета уличного убранства, как фонтан, где фонтаном пользуются; ибо именно там, возможно, наступает самая счастливая пауза в дневных трудах, когда кувшин стоит на его краю, и дыхание подающего становится глубоким, и волосы убираются со лба, и прямота формы наклоняется к мраморному выступу, и

звук доброго слова или легкого смеха смешивается с журчанием падающей воды, слышимым все пронзительнее по мере наполнения кувшина. . Какая пауза может быть более сладкой, чем эта, — такой наполненной глубиной древних дней, так смягченной спокойствием пасторального одиночества?

XXIV. II. Итак, пока что о месте для красоты. Затем нам предстояло изучить характерные черты, которые особенно подходили ему для архитектурного применения, и принципы выбора и расположения, которые наилучшим образом регулируют имитацию природных форм, из которых он состоит. Полным ответом на эти вопросы был бы трактат об искусстве дизайна: я намереваюсь сказать лишь несколько слов о двух условиях этого искусства, которые по сути являются архитектурными, — пропорции и Абстракции. Ни одно из этих качеств не является необходимым в такой же степени в других областях дизайна. Художник-пейзажист часто приносит чувство меры в жертву характеру и случайности; силу абстракции - силе полной реализации. Цветы на его переднем плане часто должны быть неизмеримыми по количеству, небрежными в расположении: то, что рассчитано либо в количестве, либо в расположении, должно быть искусно скрыто. Этот расчет архитектора должен быть выставлен на видном месте. Таким образом, абстракция немногих характеристик из многих проявляется только в эскизе художника; в его законченной работе она скрыта или утрачена в процессе завершения. Архитектура, напротив, наслаждается абстракцией и боится завершенности своих форм. Таким образом, пропорции и абстракция - это две особые черты архитектурного дизайна, отличающиеся от всех остальных. Скульптура должна обладать ими в меньшей степени; опираясь, с одной стороны, на архитектурную манеру, когда она обычно наиболее велика (действительно становясь частью архитектуры), и, с другой стороны, на живописную манеру, когда она склонна терять свое достоинство и опускаться до простой искусной резьбы.

XXV. Итак, написано так много, что я полагаю, единственные факты, имеющие практическое значение, были подавлены и упущены из виду тщетным накоплением частных примеров и оценок. Пропорции столь же бесконечны (и это во всех видах вещей, в том числе в цветах, линиях, оттенках, освещении и формах), насколько это возможно в музыке: и попытка научить молодого архитектора правильно соразмерять, рассчитывая для него пропорции прекрасных произведений, столь же рациональна, как было бы научить его сочинять мелодии, вычисляя математические соотношения нот в "Аделаиде" Бетховена или "Реквиеме" Моцарта. Человек, у которого есть глаз и интеллект, придумает красивые пропорции и ничего не сможет с этим поделаться; но он может сказать *нам*, как это сделать, не больше, чем Вордсворт мог бы сказать нам, как написать сонет, или чем Скотт мог бы сказать нам, как спланировать роман. Но есть один или два общих закона, о которых можно рассказать: они действительно бесполезны, кроме как для предотвращения грубых ошибок, но пока что о них стоит рассказать и запомнить; и тем более потому, что при обсуждении тонких законов пропорции (которые никогда не будут ни пронумерованы, ни известны) архитекторы постоянно забывают и нарушают самые простые из их требований.

XXVI. Первый из которых заключается в том, что везде, где вообще существует пропорция, один элемент композиции должен быть либо больше, либо каким-то образом превосходить остальные. Между равными вещами нет пропорции. У них может быть только симметрия, а симметрия без пропорции - это не композиция. Это необходимо для совершенствования красоты, но это наименее необходимый из ее элементов, и, конечно, нет никаких трудностей в ее получении. Любая последовательность равных вещей приятна; но сочинять - значит

расставлять неравные вещи, и первое, что нужно сделать, приступая к сочинению, - это определить, что должно быть главным. Я полагаю, что все, что было написано и чему учили о пропорциях, вместе взятое, не стоит для архитектора единственного хорошо соблюдаемого правила: "Имей одну большую вещь и несколько меньших, или одну главную вещь и несколько второстепенных вещей, и хорошо соединяй их вместе". Иногда может быть регулярная градация, как между высотами этажей в хороших проектах домов; иногда монарх с неприятным шлейфом, как в шпиле с его вершинами: разнообразие расположения бесконечно, но закон универсален — иметь что-то выше остальных либо по размеру, либо по должности, либо по интересам. Не ставьте шпили без шпиля. Какое множество уродливых церковных башен есть у нас в Англии, с шпилями по углам и без них в середине! Сколько зданий, подобных часовне Королевского колледжа в Кембридже, похожих на перевернутые столы с поднятыми вверх четырьмя ножками! Что? скажут, разве у зверей не четыре ноги? Да, но ноги разной формы, и между ними есть голова. Итак, у них есть пара ушей: и, возможно, пара рогов: но не на обоих концах. Снесите пару башенок с обоих концов часовни Королевского колледжа, и у вас сразу же появится некое подобие пропорции. Таким образом, в соборе у вас может быть одна башня в центре и две на западном конце; или две только на западном конце, хотя расположение хуже: но у вас не должно быть двух на западном и двух на восточном конце, если у вас нет какого-либо центрального элемента, соединяющего их; и даже тогда, как правило, плохи здания, которые имеют большие балансирующие элементы на концах и маленькие соединительные элементы в центре, потому что тогда нелегко сделать центр доминирующим. У птицы или мотылька действительно могут быть широкие крылья, потому что размер крыла не дает крылу превосходства. Голова и жизнь - могущественные создания, а плюмажи, какими бы широкими они ни были, расположены ниже оси ординат. В изящных западных фасадах с фронтоном и двумя башнями центр всегда является основной массой, как по объему, так и по интересу (например, наличие главных ворот), и башни подчинены ему, как рога животного подчинены его голове. В тот момент, когда башни поднимутся настолько высоко, что превзойдут корпус и центр и сами станут основными массами, они нарушат пропорции, если только их не сделать неравными, и одна из них не станет главной особенностью собора, как в Антверпене и Страсбурге. Но более чистый метод заключается в том, чтобы расположить их по отношению к центру и поднять фронтон в виде крутой соединительной массы, привлекающей к нему внимание богатым ажуром. Это благородно сделано в Сент-Вульфране Аббевильском и частично предпринято в Руане, хотя этот западный фасад состоит из такого количества незавершенных и последующих проектов, что невозможно угадать истинное намерение кого-либо из его строителей.

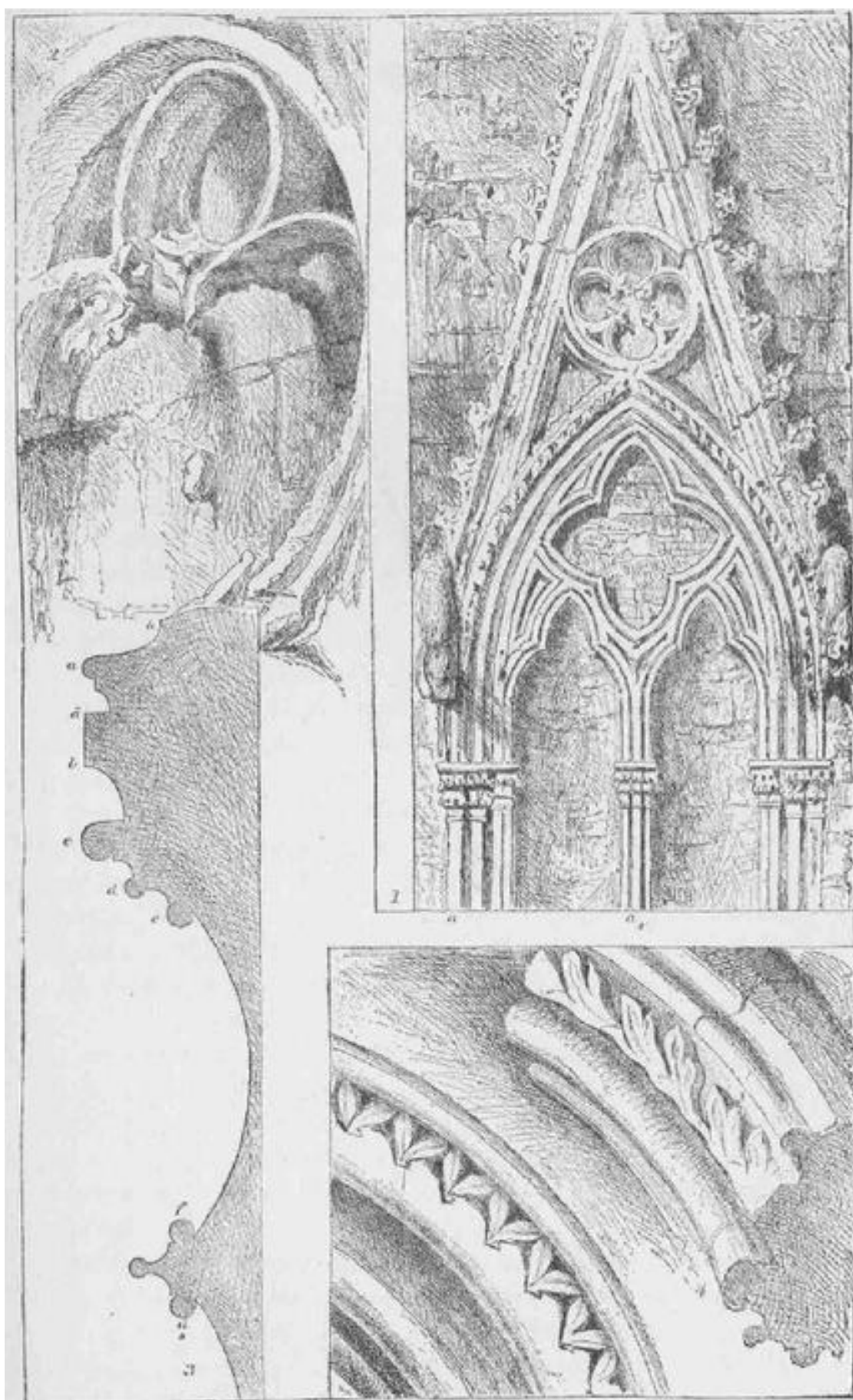


PLATE X.—(Page 122—Vol. V.)

TRACERIES AND MOULDINGS FROM ROUEN AND SALISBURY.

ТАБЛИЧКА X.—

(стр. 122—Т. V.)

Узоры и лепнина из Руана и Солсбери.

XXVII. Это правило превосходства применимо как к самым маленьким, так и к ведущим элементам: оно интересно прослеживается в расположении всех хороших молдингов. Я привел один, на противоположной странице, из Руанского собора; узор, ранее выделенный как тип благороднейшей манеры Северной готики (глава II. § XXII.). Это узор трех порядков, первый из которых разделен на листовую лепнину, рис. 4, и *b* в разрезе, и простой валик, также видимый на рис. 4, *c* в разрезе; эти два разреза окружают все окно или обшивку и поддерживаются двусторонними стержнями соответствующих секций. Второй и третий порядки представляют собой простые валики, следующие по линии узора; всего четыре разряда формования: из этих четырех листовая формовка, как видно на разрезах, самая крупная; за ней внешний валик; затем, путем изящного чередования, самый внутренний валик (*e*), чтобы он не терялся в углублении, и промежуточный (*d*), самый маленький. Каждый валик имеет свой стержень и капитель; и два меньших, которые воздействуют на глаз из-за удаления самых внутренних, почти равны, имеют капители меньшего размера, чем два больших, которые немного приподняты, чтобы свести их на один уровень. Стена в светильниках с трилистником изогнута, как *ote* до *f* в разрезе; но в четырехлистнике она плоская, только откинута на всю глубину углубления внизу, чтобы получить резкую тень вместо мягкой, а молдинги возвращаются к ней почти вертикальной дугой за валиком *e*. Однако этого нельзя было добиться с помощью более простой лепнины меньшего четырехлистника вверху, половина сечения которого приведена от *g* до *g*₂; но архитектора, очевидно, беспокоил тяжелый вид его круглых листов в отличие от легкой пружины арок внизу: поэтому он откинул его выступы наискось от стены, как показано на рис. 2, прикрепленные к ней там, где они встречаются с кругом, но с их наверху, выдвинутыми от естественного уровня (*h*, в разрезе) к стене. тот, что первого порядка (*g*₂) и поддерживается сзади каменными подпорками, как видно на профиле рис. 2, который я получил с соответствующей панели на лицевой стороне контрфорса (рис. 1 находится сбоку), и нижние выступы которого, будучи отколотыми, показывают остаток одной из подпорок, выступающей из стены. Полученная таким образом наклонная кривая в профиле отличается исключительным изяществом. В целом, я никогда не встречал более изысканного произведения с разнообразным, но строгим, пропорциональным и общим расположением (хотя все окна того периода прекрасны, и особенно восхитительны в подчиненном соотношении меньших капителей и меньших стволов). Единственный недостаток, который у него есть, - это неизбежное неправильное расположение центральных валов; поскольку увеличение внутреннего валка, хотя и красивое в группе из четырех боковых отделений, в тройном центральном валу приводит к очень неудобным тяжелым боковым элементам, которые только что были в большинстве случаев осуждены. В окнах хора и на большей части периода этой трудности удалось избежать, сделав скругление четвертого порядка, которое следует только за слоением, в то время как три крайних имеют размер почти в арифметической прогрессии, а центральная тройная ось, конечно, имеет самый большой валик спереди. Лепнина Палаццо Фоскари (фото VIII. и фото IV. рис. 8) является для такой простой группы самой грандиозной по эффекту, которую я когда-либо видел: она состоит из большой группы с двумя подчиненными.

XXVIII. Конечно, невозможно вдаваться в подробности примеров, относящихся к столь сложному разделу нашей темы, в рамках общего очерка. Я могу лишь кратко назвать главные условия справедливости. Другое из них - это связь симметрии с горизонтальным делением и Пропорции с вертикальным. Очевидно, что в симметрии есть смысл не просто равенства, но и

равновесия: теперь одна вещь не может быть уравновешена другой вещью, расположенной поверх нее, хотя она может быть уравновешена другой вещью, расположенной сбоку от нее. Следовательно, хотя деление зданий или их частей по горизонтали на половины, трети или другие равные части не только допустимо, но и часто необходимо, все вертикальные деления такого рода совершенно неправильны; в худшем случае деление пополам, затем худшее в регулярных числах, которые еще больше выдают равенство. Я бы подумал, что это чуть ли не первый принцип пропорции, которому обучают молодого архитектора; и все же я помню важное здание, недавно возведенное в Англии, в котором колонны разделены пополам выступающими наличниками центральных окон; и вполне обычно видеть шпили современных готических церквей, разделенные орнаментальной полосой посередине. На всех прекрасных шпилях есть две полосы и три части, как в Солсбери. Украшенная часть башни здесь разрезана пополам, и это допустимо, потому что шпиль образует третью массу, которой подчинены две другие: в "кампании" Джотто два этажа также равны, но доминируют над меньшими подразделениями внизу и подчинены благородной трети вверху. Даже такое расположение трудно поддается обработке; и обычно безопаснее регулярно увеличивать или уменьшать высоту перегородок по мере их подъема, как во Дворце дождей, три секции которого расположены в четкой геометрической прогрессии; или, в башнях, добиться альтернативной пропорции между корпусом, колокольной и короной, как в колокольне собора Святого Марка. Но, во всяком случае, избегайте от равенства; предоставьте это детям и их карточным домикам: законы природы и разум человека одинаково против него, как в искусстве, так и в политике. Насколько я знаю, в Италии есть только одна совершенно уродливая башня, и это потому, что она разделена на равные вертикальные части: Пизанская башня.¹²

XXIX. Я должен назвать еще один принцип пропорции, столь же простой, столь же пренебрегаемый. Пропорция существует *по крайней мере* между тремя членами. Следовательно, как башенок недостаточно без шпиля, так и шпиля без башенок тоже. Все люди чувствуют это и обычно выражают свои чувства, говоря, что вершины скрывают место соединения шпиля и башни. Это одна из причин, но более влиятельная заключается в том, что шпили являются третьим элементом шпиля и башни. Таким образом, для обеспечения пропорции недостаточно разделить здание неравномерно; оно должно быть разделено по крайней мере на три части; оно может быть разделено на большее количество (и в деталях с выгодой), но в крупном масштабе я нахожу, что три - это примерно наилучшее количество частей по высоте и пять по горизонтали, со свободой увеличения до пяти в одном случае и семи в другом; но не более без путаницы (в архитектуре, то есть; ибо в органической структуре количество частей не может быть ограничено). В ходе работы, которая находится в стадии подготовки, я намереваюсь привести множество иллюстраций по этому предмету, но сейчас я возьму только один экземпляр вертикальной пропорции, взятый из цветоноса обыкновенного водяного подорожника, *Alisma Plantago*. Рис. 5, Табличка XII. представляет собой уменьшенный профиль одной стороны растения, собранного случайным образом; видно, что у него пять мачт, из которых, однако, самая верхняя представляет собой простой побег, и мы можем рассмотреть только их соотношение до четвертой. Их длины измеряются по линии АВ, которая является фактической длиной наименьшей массы b , $A C = b c$, $A D = c d$ и $A E = d e$. Если читатель потрудится измерить эти длины и сравнить их, он обнаружит, что в пределах половины строки самый верхний $A E = 5/7$ от $A D$, $A D = 6/8$ от $A C$ и $A C = 7/9$ от $A B$; очень тонкая уменьшающаяся пропорция. От каждого из суставов отходят три большие и три второстепенные ветви, каждая между ними; но главные ветви в любом суставе располагаются поверх второстепенных ветвей в

суставе ниже, благодаря любопытному расположению самого сустава — стебель тупо треугольный; рис. На рис. 6 показано сечение любого сустава. Внешний затемненный треугольник - это сечение нижнего стебля; внутренний, левый светлый, - верхнего стебля; а три основные ветви отходят от выступов, оставленных впадиной. Таким образом, стебли уменьшаются в диаметре точно так же, как они уменьшаются в высоту. Главные ветви (ложно расположенные в профиль друг над другом, чтобы показать их взаимосвязь) имеют соответственно семь, шесть, пять, четыре и три дужки, похожие на мачты стебля; эти ветви пропорциональны таким же тонким образом. Судя по этим сочленениям, по *плану* растения, три главные и три второстепенные ветви должны снова распуститься, принеся цветы: но в этих бесконечно сложных элементах растительная природа допускает большое разнообразие; у растения, с которого были взяты эти меры, полное дополнение появилось только в одном из второстепенных сочленений.

Лист этого растения имеет по пять ребер с каждой стороны, а у его цветка обычно пять мачт, расположенных с самым изысканным изяществом изгиба; но для определения поперечных пропорций я скорее возьму иллюстрации из архитектуры: читатель найдет несколько в описаниях Пизанского собора и собора Святого Марка в Венеции, в главе V. §§ XIV.-XVI. Я привожу эти расположения просто как иллюстрации, а не как прецеденты: все прекрасные пропорции уникальны, они не являются общими формулами.

XXX. Другим условием архитектурной обработки, на которое мы хотели обратить внимание, была абстракция имитируемой формы. Но есть особая трудность в том, чтобы касаться в этих узких рамках такого предмета, как этот, потому что абстракция, примеры которой мы находим в существующем искусстве, отчасти произвольна; и очень важно определить, где она начинает проявляться. В развитии национального, равно как и индивидуального разума, первые попытки подражания всегда абстрактны и неполны. Большая завершенность знаменует прогресс искусства, абсолютная завершенность обычно приводит к его упадку; поэтому часто предполагается, что абсолютная завершенность имитационной формы сама по себе неправильна. Но это не всегда неправильно, только опасно. Давайте попытаемся вкратце выяснить, в чем заключается его опасность и в чем его достоинство.

XXXI. Я уже говорил, что всякое искусство абстрактно в своих истоках; иными словами, оно выражает лишь небольшое количество качеств изображаемой вещи. Изогнутые и сложные линии представлены прямыми и простыми; внутренних обозначений форм немного, и многое носит символический и условный характер. Есть сходство между работой великой нации на этом этапе и работой детства и невежества, которая, по мнению неосторожного наблюдателя, могла бы вызвать у него нечто вроде насмешки. Форма дерева на ниневитских скульптурах во многом похожа на ту, которая была известна по образцам двадцатилетней давности; а типы лица и фигуры в раннем итальянском искусстве легко поддаются карикатурному изображению. Я не останавливаюсь, чтобы настаивать на признаках, которые отделяют младенчество великолепной зрелости от всех остальных (они полностью заключаются в выборе символа и абстрагируемых черт); но я перехожу к следующей стадии искусства, состоянию силы, при котором абстракция, начатая в неспособности, продолжается в свободной воле. Однако это имеет место в чистой скульптуре и живописи, а также в архитектуре; и нам нечего делать, кроме как с той большей строгостью манер, которая подходит для того, чтобы ассоциироваться с более реалистичным искусством. Я полагаю, что на самом деле это состоит только в должном выражении их подчиненности, выражение которой варьируется в зависимости от их места и

должности. Сначала необходимо четко определить, является ли архитектура обрамлением для скульптуры, или скульптура является украшением архитектуры. Если последнее, то первая задача этой скульптуры состоит не в том, чтобы представлять вещи, которым она имитирует, а в том, чтобы собрать из них те сочетания форм, которые должны быть приятны глазу в их предполагаемых местах. Как только приятные линии и точки тени были добавлены к лепнине, которая была скудной, или к светильникам, которые не были усилены, архитектурная работа по имитации завершена; и насколько далеко она продвинется к завершенности или нет, будет зависеть от ее расположения и от других различных обстоятельств. Если в своем конкретном использовании или положении он расположен симметрично, это, конечно, мгновенный признак архитектурного подчинения. Но симметрия - это не абстракция. Листья могут быть вырезаны в самом правильном порядке, и все же быть подражательными; или, с другой стороны, они могут быть дикими и распушенными, и все же быть в высшей степени архитектурными в своей отдельной обработке. Ничто не может быть менее симметричным, чем группа листьев, которые соединяют две колонки на рисунке XIII.; однако, поскольку в характере листа не указано ничего, кроме того, что необходимо для простого намека на его изображение и достижения желаемых линий, их трактовка в высшей степени абстрактна. Это показывает, что рабочий хотел от листа ровно столько, сколько, по его мнению, было полезно для его архитектуры, и не допустил бы большего; а то, сколько следует считать хорошим, зависит, как я уже сказал, гораздо больше от места и обстоятельств, чем от общих законов. Я знаю, что обычно об этом не думают и что многие хорошие архитекторы настаивали бы на абстракции во всех случаях: вопрос настолько широк и труден, что я выражаю свое мнение по нему весьма застенчиво; но мое собственное ощущение таково, что чисто абстрактная манера, подобная манере наших ранних английских работ, не оставляет места для совершенства красивых форм и что ее строгость утомляет глаз после долгого привыкания к ней. Я не отдал должное солсберийской лепнине в виде собачьих зубов, эффект которой изображен на рис. 5, фото X., но, тем не менее, отдал ей больше уважения, чем красивой французской лепнине над ней; и я не думаю, что какой-либо непредвзятый читатель станет отрицать, что, какой бы пикантной и одухотворенной ни была лепнина из Солсбери, руанская лепнина во всех отношениях благороднее. Можно заметить, что его симметрия более сложная, поскольку лист разделен на двойные группы по две доли в каждой, причем каждая доля имеет разную структуру. С изысканным чувством одна из этих двойных групп поочередно опущена с другой стороны лепнины (не видна на Пластине, но занимает каветто секции), придавая, таким образом, игривую легкость всему; и если читатель признает красоту в плавности изогнутых контуров (особенно под углом), о которой он ни в малейшей степени не может судить по моему грубому рисунку, он, я думаю, не будет ожидать, что легко найдет более благородный образец декора, приспособленный к самой строгой лепнине.

Теперь следует отметить, что в его обработке присутствует высокая степень абстрактности, хотя и не такая традиционная, как у Солсбери: иными словами, на листьях представлены лишь их изгиб и контур; они едва подрезаны, но их края соединены плавным и наиболее проработанным изгибом с косточкой сзади; на них нет ни зазубрин, ни прожилок, ни ребра или ножки под углом, только изящно сделанный надрез к их концам, указывающий на центральное ребро и углубление. Весь стиль абстракции показывает, что архитектор мог бы, если бы захотел, продвинуть имитацию гораздо дальше, но остановился на этом этапе по своей собственной воле; и то, что он сделал, также настолько совершенно в своем роде, что я склонен

безоговорочно принять его авторитет, насколько я могу судить по его работам, по всему предмету абстракции.

XXXII. К счастью, его мнение выражено откровенно. Эта лепнина находится на боковом контрфорсе и на одном уровне с верхушкой северных ворот; поэтому ее нельзя разглядеть вблизи, кроме как с деревянной лестницы колокольни; она не предназначена для того, чтобы ее было видно таким образом, но рассчитана на расстояние, по крайней мере, сорока-пятидесяти футов от глаз. На своде самих ворот, вполтину ближе друг к другу, есть три ряда лепнины, как мне кажется, выполненной одним и тем же дизайнером, во всяком случае, частью одного и того же плана. Один из них приведен на табличке I. рис. 2а. Будет видно, что абстракции здесь бесконечно меньше; листья плюща имеют черешки и связанные с ними плоды, а также ребрышко для каждой доли и настолько сильно подрезаны, что отделяют их формы от камня; в то время как в лепке из виноградных листьев того же периода у южных ворот зазубренность кажется добавленной к другим чисто имитационным признакам. Наконец, в животных, украшающих ту часть ворот, которая находится близко к глазу, абстракция почти исчезает в совершенной скульптуре.

XXXIII. Близость к глазу, однако, не единственное обстоятельство, влияющее на архитектурную абстракцию. Этим самым животным лучше стричь не просто потому, что они расположены близко к глазу; их сажают близко к глазу, чтобы их можно было, без опаски, лучше подстричь, исходя из благородного принципа, который, как мне кажется, в первую очередь четко сформулировал мистер Истлейк, а именно: наиболее точное подражание должно быть самому благородному объекту. Далее, поскольку дикость и способ произрастания растительности делают невозможным ее подлинное подражание в скульптуре — поскольку ее элементы должны быть уменьшены в количестве, упорядочены по направлению и срезаны с корнями даже при самом серьезном подражательном обращении, — я думаю, что здравым смыслом становится соразмерение полноты исполнения частей с формальностью целого; и поскольку пять или шесть листьев должны обозначать дерево, то пусть также пять или шесть штрихов обозначают лист. Но поскольку животное обычно допускает идеальные очертания — поскольку его форма отделена и может быть представлена полностью, его скульптура может быть более полной и достоверной во всех своих частях. И этот принцип будет действительно найден. Я полагаю, для того, чтобы направлять старых рабочих. Если форма животного имеет форму горгульи, незавершенной и вырезанной из каменной глыбы, или если это только голова, как для босса или другого подобного частичного использования, его скульптура будет в высшей степени абстрактной. Но если это целое животное, например ящерица, или птица, или белка, выглядывающая из листвы, то его скульптура будет перенесена гораздо дальше, и я думаю, что, если она маленькая, близкая к глазу и выполнена из тонкого материала, ее по праву можно довести до максимально возможного завершения. Конечно, мы не можем желать меньшей отделки тем, что украшает лепнину южной двери Флорентийского собора, и не желаем, чтобы у птиц в капителях дворца дождей не было ни единого пера.

XXXIV. Итак, я думаю, что при таких ограничениях совершенную скульптуру можно сделать частью самой строгой архитектуры; но с самого начала было сказано, что такое совершенство опасно. Это так в высшей степени; ибо в тот момент, когда архитектор позволяет себе остановиться на имитируемых частях, есть шанс, что он упустит из виду назначение своего орнамента, его назначение как части композиции и пожертвует его оттенками и эффектностью ради наслаждения изящной резьбой. И тогда он пропадает. Его архитектура стала просто

рамкой для установки изящной скульптуры, которую лучше было бы снять и разложить по шкафам. Поэтому хорошо, если молодого архитектора следует научить думать о имитационном орнаменте как о высшей степени изящества в языке; на него не следует обращать внимания с самого начала, его нельзя достичь ценой цели, смысла, силы или лаконичности, и все же, действительно, это совершенство — наименьшее из всех совершенств, и все же венчающее все — то, что само по себе и рассматриваемое само по себе является архитектурным сочетанием, но все же является признаком наиболее высоко тренированного ума и силы, когда оно связано с другими. Как мне кажется, это безопасный способ сначала спроектировать все вещи в строгой абстракции и быть готовым, если возникнет необходимость, воплотить их в такой форме; затем отметить части, где была бы допустима высокая отделка, завершать их всегда строго с учетом их общего эффекта, а затем соединить их по градуированной шкале абстракции с остальными. И в этом процессе есть одна защита от опасностей, на которой я бы, наконец, настаивал. Никогда не имитируйте в завершенных деталях ничего, кроме естественных форм, притом самых благородных. Деграция декоративной манеры чинкве ценцо произошла не из-за ее натурализма, верности имитации, а из-за имитации уродливых, то есть неестественных вещей. До тех пор, пока она ограничивалась скульптурами животных и цветов, она оставалась благородной. Балкон на противоположной странице дома на Кампо Сан-Бенедетто в Венеции демонстрирует одно из самых ранних проявлений арабески чинкве ценцо, фрагмент узора приведен на рисунке XII. рис. 8. Это всего лишь привлекающий внимание к каменной работе стебель или два живых цветка, в которых редко бывает недостаток в окне наверху (и которые, кстати, французские и итальянские крестьяне часто с изысканным вкусом украшают шпалерами на своих оконных рамах). Этот арабеск, выделяющийся в темноте из белого камня пятнами времени, несомненно, прекрасен и чист; и пока ренессансный орнамент сохранялся в таких формах, на него можно смотреть с незаслуженным восхищением. Но в тот момент, когда с ними стали ассоциироваться неестественные предметы, доспехи, музыкальные инструменты, дикие бессмысленные свитки, изогнутые щиты и другие подобные фантазии, ставшие главными в их сюжетах, их судьба была предрешена, а вместе с ней и судьба архитектуры мира.

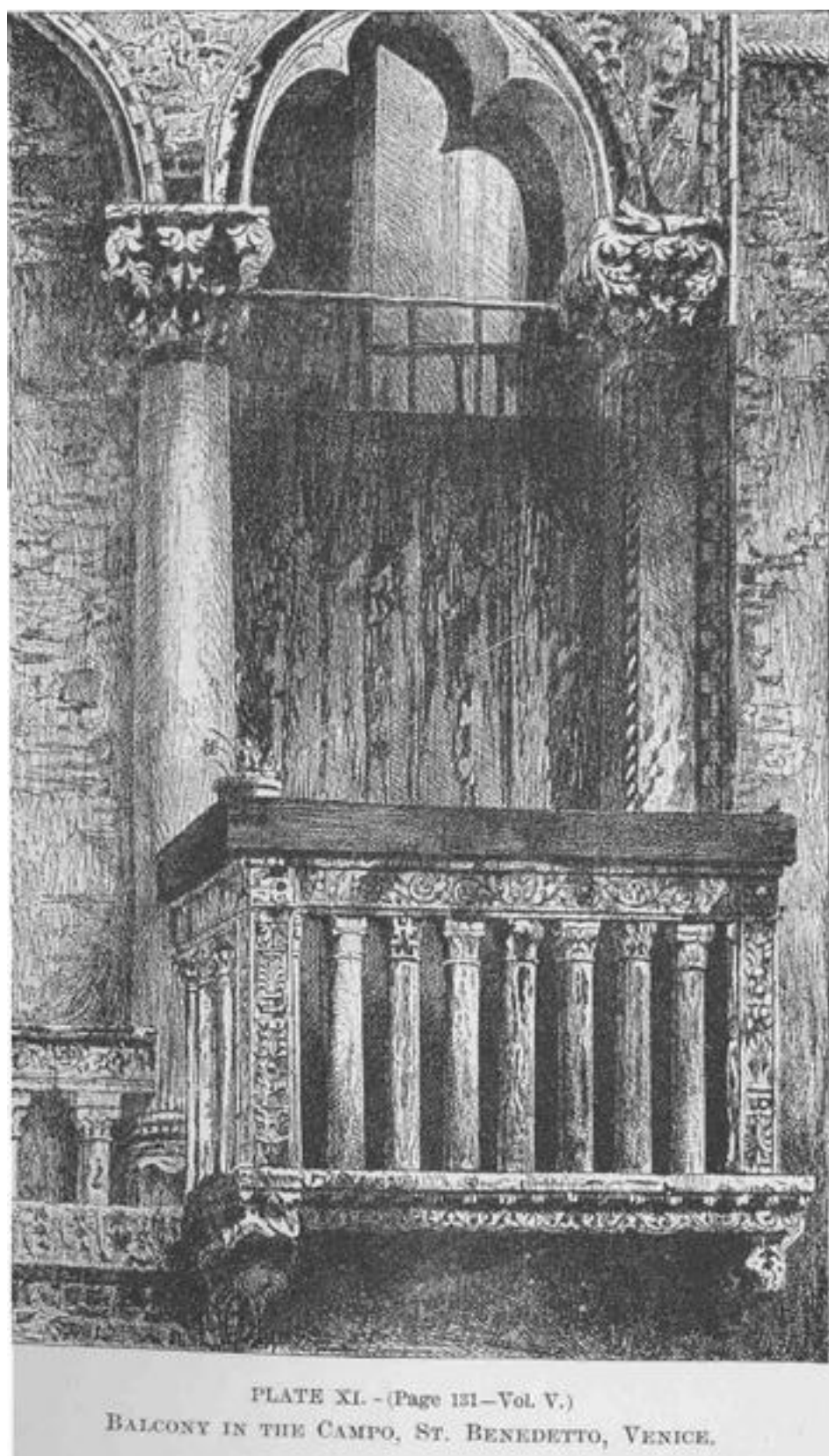


PLATE XI. - (Page 131—Vol. V.)
BALCONY IN THE CAMPO, ST. BENEDETTO, VENICE.

ФОТО XI.— (стр. 131—Т. V.)

Балкон на Кампо Святого Бенедетто, Венеция.

XXXV. III. Наше последнее исследование должно было касаться использования цвета в архитектурном орнаменте.

Я не чувствую себя способным говорить с какой-либо уверенностью относительно прикосновения *скульптуры* к цвету. Я хотел бы отметить только один момент: скульптура - это воплощение идеи, в то время как архитектура сама по себе является реальной вещью. Идея, как я думаю, может быть оставлена бесцветной и окрашенной умом наблюдателя, но реальность должна обладать реальностью во всех своих атрибутах: ее цвет должен быть таким же неизменным, как и ее форма. Поэтому я не могу считать архитектуру в каком-либо смысле совершенной без цвета. Далее, как я уже заметил выше, я думаю, что цвета архитектуры должны быть такими же, как у натуральных камней; отчасти потому, что они более долговечны, но также и потому, что более совершенны и изящны. Ибо для того, чтобы победить резкость и безжизненность тонов, нанесенных на камень или гипсокартон, требуется умение и осмотрительность истинного художника; и на это сотрудничество мы не должны рассчитывать, устанавливая правила для общей практики. Если Тинторет или Джорджоне окажутся поблизости и попросят нас покрасить стену, мы изменим весь наш проект ради них и станем их слугами; но мы, как архитекторы, должны рассчитывать только на помощь простого рабочего; а нанесение краски механической рукой и ее тонировка под вульгарный взгляд гораздо более оскорбительны, чем грубость при резке камня. Последнее есть только несовершенство; первое - мертвенность или диссонанс. В лучшем случае такой цвет настолько уступает прекрасным и мягким оттенкам натурального камня, что разумно пожертвовать некоторой сложностью дизайна, если, поступая таким образом, мы можем использовать более благородный материал. И если, подобно тому, как мы обращались к Природе за наставлениями относительно формы, мы обратимся к ней также и за тем, чтобы научиться управлять цветом, мы, возможно, обнаружим, что эта жертва сложностью целесообразна по другим причинам.

XXXVI. Итак, во-первых, я думаю, что, делая эту ссылку, мы должны рассматривать наше здание как своего рода организованное существо; в окраске которого мы должны ориентироваться на единичные и отдельно организованные создания Природы, а не на ее ландшафтные сочетания. Наше здание, если оно хорошо скомпоновано, представляет собой нечто единое и должно быть раскрашено так, как Природа раскрасила бы что-то одно - раковину, цветок или животное, а не так, как она раскрашивает группы вещей.

И первый общий вывод, который мы должны сделать из соблюдения естественного цвета в таких случаях, будет заключаться в том, что он никогда не следует форме, а устроен по совершенно отдельной системе. Какая таинственная связь может существовать между формой пятен на коже животного и его анатомической системой, я не знаю, и даже не прослеживалась ли такая связь каким-либо образом; но для глаза эти системы совершенно раздельны, и во многих случаях изменение цвета случайно. Полосы зебры не повторяют линий ее тела или конечностей, не говоря уже о пятнах леопарда. В оперении птиц каждое перо несет на себе часть рисунка, который произвольно нанесен на тело, действительно, обладая определенной грациозной гармонией с формой, уменьшаясь или расширяясь в направлениях, которые иногда следуют, но также нередко противоречат направлениям его мускульных линий. Какие бы гармонии там ни были, они отчетливо подобны гармониям двух отдельных музыкальных частей, совпадающих только здесь и там — никогда не диссонирующих, но существенно отличающихся. Таким образом, я считаю это первым великим принципом архитектурного колорита. Пусть это будет явно независимо от формы. Никогда не рисуйте колонну вертикальными линиями, но всегда пересекайте ее.¹³ Никогда не добавляйте отдельным лепным украшениям отдельные цвета (я знаю, что это ересь, но я никогда не уклоняюсь ни от каких выводов, какими бы противоречащими человеческому авторитету, к которым меня

приводит соблюдение естественных принципов); и в скульптурных украшениях я не рисую листья или фигуры (я не могу помочь фризу Элджина) одним цветом, а их основу - другим, но варьирую и основу, и фигуры в одинаковой гармонии. Обратите внимание, как Природа делает это в пестром цветке; не один лист красный, а другой белый, но красная точка и белая зона, или что бы это ни было, у каждого. В определенных местах вы можете приблизить свои две системы, и здесь и там пусть они будут параллельны на одну-две ноты, но следите за тем, чтобы цвета и формы совпадали только так, как совпадают два порядка лепнины; одно и то же на мгновение, но каждый идет своим чередом. Таким образом, отдельные члены иногда могут иметь единую окраску: поскольку голова птицы иногда бывает одного цвета, а плечи - другого, вы можете сделать свою заглавную часть одного цвета, а древко - другого; но в целом лучшее место для окраски - на широких поверхностях, а не на точках, представляющих интерес по форме. Животное пестрит на груди и спине, редко на лапах или вокруг глаз; поэтому смело размещайте свою пестроту на плоской стене и широком стволе, но избегайте ее в капители и лепке; во всех случаях надежным правилом является упрощение цвета, когда форма богата, и наоборот; и я думаю, что вообще было бы неплохо вырезать все капители и изящные орнаменты из белого мрамора и оставить их такими.

XXXVII. итак, поскольку независимость сначала обеспечена, какие ограничивающие контуры мы должны принять для самой системы цвета?

Я совершенно уверен, что любой человек, знакомый с природными объектами, никогда не будет удивлен каким-либо проявлением заботы или отделки в них. Таково состояние вселенной. Но есть повод как для удивления, так и для вопросов всякий раз, когда мы видим что-то вроде небрежности или незавершенности: это не обычное состояние; оно должно быть назначено для какой-то особой цели. Я полагаю, что такое удивление поневоле испытает любой, кто, внимательно изучив линии какой-нибудь пестрой органической формы, вознамерится с таким же усердием скопировать и ее цвета. Границы форм, которые он, несомненно, найдет, каким бы ни был объект, очерчены с изяществом и точностью, за которыми не может уследить ни одна человеческая рука. Те из его цветов, которые он найдет во многих случаях, хотя и всегда подчиняются определенной грубой симметрии, все же являются неправильными, пятнистыми, несовершенными, подверженными всевозможным случайностям и неловкостям. Посмотрите на узор линий на корпусе лагерь и посмотрите, как странно и неуклюже разбиты его палатки. На самом деле это не всегда так: иногда, как в "ушке павлиньего пера", наблюдается кажущаяся точность, но все же точность, намного уступающая точности рисунка нитей, на которых нанесено это прелестное пятно; и во множестве случаев допускается некоторая распушенность и вариативность, и, что еще более необычно, резкость и неистовство в расположении, в цвете, которое было бы чудовищным по форме. Обратите внимание на разницу в точности нанесения рыбьей чешуи и пятен на ней.

XXXVIII. Теперь, почему должно быть так, что цвет лучше всего виден при таких обстоятельствах, я не буду здесь пытаться определить; равно как и то, должен ли урок, который мы должны извлечь из этого, заключаться в том, что Божья воля в том, чтобы все виды наслаждений никогда не сочетались в одной вещи. Но факт несомненен, что цвет всегда распределяется Им в этих простых или грубых формах, и столь же несомненно, что, следовательно, он должен быть лучше всего виден в них, и что мы никогда не исправим его, усовершенствуя его расположение. Опыт учит нас тому же. Было написано бесконечное количество бессмыслицы о соединении совершенного цвета с совершенной формой. Они никогда не будут, никогда не смогут быть

объединены. Цвет, чтобы быть совершенным, *должен* иметь мягкие очертания или простой контур: он не может быть утонченным; и вы никогда не получите хорошо раскрашенное окно с хорошим рисунком на нем. Вы потеряете совершенство цвета, придавая совершенство линии. Попробуйте упорядочить и придать форму цветам кусочка опала.

XXXIX. Таким образом, я прихожу к выводу, что любое сочетание цвета само по себе, в изящных формах, является варварством; и что рисовать цветной узор прекрасными линиями греческой лепки из листьев - это совершенно дикая процедура. Я не могу найти ничего подобного натуральному цвету: этого нет в the bond. Я нахожу это во всей естественной форме — никогда в натуральном цвете. Итак, если наш архитектурный цвет должен быть таким же красивым, как и его форма, то, будучи подражательными, мы ограничены этими условиями — простыми массами, зонами, как в радуге и зебре; облаками и отблесками, как в мраморных раковинах и оперении, или пятнами различных форм и размеров. Все эти условия подвержены различной степени резкости и деликатности, а также усложнению расположения. Зона может принимать форму тонкой линии и располагаться в виде клеточек и зигзагов. Пламя может быть более или менее четким, как на листе тюльпана, и, наконец, может быть представлено цветным треугольником и располагаться в виде звездочек или других фигур; пятно также может быть преобразовано в пятно или очерчено в виде квадрата или круга. Самые изысканные гармонии могут быть составлены из этих простых элементов: одни мягкие и полные румяных и тающих цветовых пространств; другие пикантные и искрящиеся, или глубокие и насыщенные, образованные тесными группами огненных фрагментов: совершенные и прекрасные пропорции могут проявляться в соотношении их количества, бесконечная изобретательность в их расположении; но во всех случаях их форма будет эффективной только тогда, когда она определяет их количество и регулирует их воздействие друг на друга; точки или края одного из них вводятся между широтами других, и так далее. Таким образом, треугольные и зазубренные формы удобны, а другие - максимально просты; зритель получает удовольствие от цвета, и только от него. Изогнутые очертания, особенно утонченные, приглушают цвет и сбивают с толку. Даже в фигурной живописи величайшие колористы либо расплавляли их контуры, как это часто бывает у Корреджо и Рубенса; либо намеренно придавали их массам неуклюжую форму, как у Тициана; либо использовали свои самые яркие оттенки в костюмах, где они могли получить причудливые узоры, как у Веронезе, и особенно у Анджелико, для которого, однако, абсолютная ценность цвета вторична по сравнению с изяществом линий. Поэтому он никогда не использует смешанные оттенки Корреджо, как на крыле маленького Купидона в "Венере и Меркурии", но всегда использует самый строгий тип - павлинье перо. Любой из этих людей с бесконечным отвращением посмотрел бы на листву и завитки, которые составляют цветовую основу наших современных расписных окон, и все же все, кого я называл, были в значительной степени заражены любовью к рисункам эпохи Возрождения. Мы также должны учитывать свободу сюжета художника и неплотность связанных с ним линий; узор на картине суров, а на здании чрезмерно роскошен. Поэтому я считаю, что невозможно быть чрезмерно причудливым или угловатым в архитектурном колорите; и таким образом, многие решения, которые я имел случай отвергнуть в форме, по цвету являются лучшим, что можно изобрести. Я, например, всегда с презрением отзывался о стиле Тюдоров по той причине, что, отказавшись от всяких претензий на простор и широту, разделив свои поверхности бесконечным количеством линий, он, тем не менее, жертвует единственными знаками, которые могут сделать линии красивыми; жертвует всем разнообразием и изяществом, которые долгое время искупали прихоть Броска, и принимает в качестве главной черты переплетение перекладин и вертикалей, демонстрируя

примерно столько же изобретательности или мастерства в дизайне, сколько сетка сита каменщика. И все же сама эта сетка была бы в высшей степени красива по цвету; и вся геральдика и другие черты, которые по форме чудовищны, могут быть восхитительны как цветочные темы (при условии, что в них нет трепещущих или чрезмерно искривленных линий); и это следует учитывать, потому что, будучи окрашенными, они заменяют простой узор, и сходство с природой, которого нельзя было найти в их скульптурных формах, обнаруживается в их пикантном разнообразии других поверхностей. За Веронским кафедральным собором есть красивая и яркая настенная роспись, состоящая из гербов, опорами которых являются золотые шары, оправленные в полосы зеленого (измененного синего?) и белого цветов, с кардинальскими шляпами в чередующихся квадратах. Однако это, конечно, подходит только для домашней работы. Фасад дворца дождей в Венеции - самая чистая и целомудренная модель, которую я могу назвать (кроме одной) подходящего применения цвета к общественным зданиям. Скульптура и лепнина все белые; но поверхность стены выложена мраморными блоками бледно-розового цвета, причем клетчатые элементы никоим образом не гармонируют и не подогнаны к формам окон; они выглядят так, как будто поверхность была завершена первой, а окна вырезаны из нее. На табличке XII. рис. 2 читатель увидит два узора, использованные в зеленом и белом цветах на колоннах собора Сан-Микеле в Лукке, причем каждая колонна имеет свой рисунок. Оба прекрасны, но верхний, безусловно, лучший. Однако в скульптуре его линии были бы совершенно варварскими, а линии даже нижнего были бы недостаточно утонченными.

XL. Поэтому, ограничивая себя в использовании таких простых узоров, поскольку наш цвет подчинен либо архитектурному сооружению, либо скульптурной форме, мы можем добавить к нашим общим средствам воздействия еще один способ орнаментации - монохромный дизайн, промежуточное состояние между раскраской и резьбой. Таким образом, можно выразить взаимосвязь всей системы архитектурного убранства.

1. Доминирующая органическая форма. Настоящая, независимая скульптура и альторельефы; богатые капители и лепнина; должны быть сложными в завершенности формы, а не абстрактными, и либо быть оставлены в чистом белом мраморе, либо очень осторожно окрашены только в точках и по краям, в системе, не совпадающей с их формами.
2. Субдоминирующая органическая форма. Барельеф или глубокая печать. Быть более абстрактными пропорционально уменьшению глубины; быть также более жесткими и простыми по контуру; быть затронутыми цветом смелее и в большей степени, точно пропорционально уменьшению глубины и полноты формы, но все же в системе, не совпадающей с их формами.
3. Органическая форма, абстрагированная до контура. Монохромный дизайн, еще более сведенный к простоте контура и, следовательно, впервые допускающий совпадение цвета с его очертаниями; то есть, как следует из названия, вся фигура должна быть отделена одним цветом от основы другого.
4. Органические формы полностью утрачены. Геометрические узоры или переменные помутнения наиболее яркого цвета.

На противоположной стороне этой шкалы, исходя из цветового рисунка, я бы поместил различные формы живописи, которые могут быть связаны с архитектурой: в первую очередь, и как наиболее подходящие для этой цели, мозаика, в высшей степени абстрактная по обработке

и привносящая яркие краски в массы; Мадонна Торчелло, как я думаю, является самым благородным образцом манеры, а Баптистерий Пармы - самым богатым; затем - чисто декоративная фреска, как в капелле Арена; наконец, фреска становится главной, как в Ватикане и Сикстинской капелле. Но я не могу с какой-либо уверенностью следовать принципам абстракции в этом живописном орнаменте; поскольку мне кажется, что самые благородные его образцы обязаны своей архитектурной применимостью своей архаичной манере; и я думаю, что абстракция и восхитительная простота, которые придают им великолепную окраску, не могут быть восстановлены добровольным снисхождением. Я думаю, что сами византийцы, если бы могли нарисовать фигуру лучше, не стали бы использовать ее для цветового оформления; и это использование, как характерное для состояния детства, каким бы благородным и многообещающим оно ни было, не может быть включено в число тех способов украшения, которые сейчас являются законными или даже возможными. По той же причине существует трудность в управлении окрашенным окном, которая еще не решена, и мы должны сначала преодолеть ее, прежде чем мы сможем рискнуть рассматривать стену как окрашенное окно в крупном масштабе. Живописный объект без такой абстракции неизбежно становится главным или, во всяком случае, перестает быть заботой архитектора; его план должен быть оставлен художнику после завершения строительства, как в работах Веронезе и Джорджоне о дворцах Венеции.

XLI. Таким образом, чисто архитектурное украшение можно рассматривать как ограниченное четырьмя указанными выше видами, каждый из которых почти незаметно перетекает в другой. Таким образом, фриз Элджина представляет собой монохром в состоянии перехода к скульптуре, слишком долго сохраняя, как мне кажется, наполовину отлитую кожу. Что касается чистого монохрома, то я привел пример на Фото VI., с благородного фасада собора Святого Микеле Луккского. Он содержит сорок таких арок, все покрыты одинаково сложными орнаментами, полностью выполненными путем вырезания их основания примерно на глубину дюйма в плоском белом мраморе и заполнения промежутков кусочками зеленого серпентина; наиболее сложный вид скульптуры, требующий чрезмерной осторожности и точности в подгонке краев и, конечно, двойной работы, когда одну и ту же линию нужно вырезать как в мраморе, так и в серпентине. Сразу бросается в глаза чрезмерная простота форм; глаза фигур животных, например, обозначены только круглой точкой, образованной маленьким входным кругом из змеевика, примерно в полдюйма шириной; но, несмотря на простоту, они часто допускают изящный изгиб, как, например, у шеи птицы, видимой над правой колонной.¹⁴ Кусочки змеевика выпали во многих местах, создавая черные тени, как видно под рукой всадника и на шее птицы, а также на полукруглой линии вокруг арки, когда-то заполненной каким-то узором. Было бы лучше проиллюстрировать мою мысль, восстановив утраченные части, но я всегда рисую вещи такими, какие они есть, ненавидя реставрацию любого рода; и я бы особенно обратил внимание читателя на завершенность форм в *скульптурном* орнаменте мраморных карнизов, в отличие от абстракции монохромных фигур, шарообразных и крестообразных узоров между арками и треугольного орнамента вокруг арки слева.

XLII. Я испытываю сильную любовь к этим монохромным фигурам из-за их удивительной жизни и духа во всех работах, на которых я их нашел; тем не менее, я считаю, что чрезмерная степень абстракции, которую они подразумевают, вынуждает нас отнести их к разряду прогрессивного или несовершенного искусства, и что совершенное здание, скорее, должно состоять из высочайшей скульптуры (доминирующей и субдоминирующей органической формы),

связанной с цветовыми узорами на плоских или широких поверхностях. И мы действительно обнаруживаем, что Пизанский собор, более высокого типа, чем Луккский, в точности соответствует этому условию: цвет нанесен геометрическими узорами на его поверхности, а формы животных и прелестная листва использованы в скульптурных карнизах и колоннах. И я думаю, что изящество резных форм лучше всего проявляется, когда они таким образом смело противопоставляются суровым цветовым узорам, в то время как сам цвет, как мы видели, всегда наиболее пикантен, когда он сочетается с острыми угловатыми элементами. Таким образом, скульптура утверждается и оттеняется цветом, а цвет виден наилучшим образом в его контрасте как с белизной, так и с изяществом резного мрамора.

XLIII. В ходе этой и предыдущих глав я отдельно перечислил большинство условий Силы и Красоты, которые в самом начале я назвал основами глубочайших впечатлений, которыми архитектура может воздействовать на человеческий разум; но я попросил бы разрешения резюмировать их, чтобы посмотреть, есть ли какое-нибудь здание, которое я мог бы предложить в качестве примера унисона, насколько это возможно, их всех. Возвращаясь, таким образом, к началу третьей главы и вводя вместо них условия, попутно определенные в двух предыдущих разделах, мы получим следующий список благородных личностей:

Значительный размер, обозначаемый простыми конечными линиями (глава III. § 6). Выступ к вершине (§ 7). Ширина плоской поверхности (§ 8). Квадратные участки этой поверхности (§ 9). Разнообразная и видимая каменная кладка (§ 11). Сильная глубина тени (§ 13), особенно подчеркнутая узорами с прорезями (§ 18). Измененные пропорции при подъеме (глава IV. § 28). Боковая симметрия (§ 28). Скульптура, наиболее изящная у основания (глава I. § 12). Увеличенное количество орнамента вверху (§ 13). Абстрактная скульптура с нижними орнаментами и лепниной (глава IV. § 31), завершенная формами животных (§ 33). Оба будут выполнены из белого мрамора (§ 40). Яркий цвет представлен плоскими геометрическими узорами (§ 39) и получен за счет использования натурального камня (§ 35).

Эти характеристики в большей или меньшей степени присущи разным зданиям, как в одном, так и в другом. Но все вместе и в максимально возможной относительной степени они существуют, насколько я знаю, только в одном здании в мире - Кампаниле Джотто во Флоренции. Рисунок ажурного оформления верхнего этажа, которым начинается эта глава, каким бы грубым он ни был, тем не менее даст читателю некоторое лучшее представление о великолепии этой башни, чем тонкие очертания, в которых ее обычно изображают. В его первой привлекательности для постороннего взгляда есть что-то неприятное; смесь, как ему кажется, чрезмерной суровости с чрезмерной мелочностью. Но пусть он уделит этому время, как и подобает любому другому совершенному искусству. Я хорошо помню, как в детстве я презирал эту колокольню и считал ее слишком гладкой и законченной. Но с тех пор я много раз жил рядом с ним и смотрел на него из своих окон при солнечном и лунном свете, и я не скоро забуду, какой глубокой и мрачной показалась мне дикость северной готики, когда я впоследствии впервые стоял под фасадом Солсбери. Контраст действительно странный, если его можно быстро ощутить, между этими серыми стенами, поднимающимися из своего тихого, покрытого травой пространства, как темные и бесплодные скалы из зеленого озера, с их грубыми, плесневеющими, крупнозернистыми стволами и тройными огнями, без узора или иного украшения, кроме гнезд куниц в вышине над ними, и этой яркой, гладкой, солнечной поверхностью из светящейся яшмы, этими спиральными стволами и волшебными узорами, такими белыми, такими тусклыми, такими кристаллическими, что их легкие очертания едва

прослеживаются в темноте на бледном небе на Востоке, что кажется невероятным. безмятежная высота горного алебаstra, окрашенного в цвет утреннего облака и чеканного, как морская раковина. И если это, как я полагаю, образец и зеркало совершенной архитектуры, то разве не следует кое-чему научиться, оглядываясь назад, на раннюю жизнь того, кто ее вырастил? Я сказал, что Сила человеческого разума расцвела в Дикой природе; гораздо больше любви и понимания этой красоты, каждая линия и оттенок которой, как мы видели, в лучшем случае является поблекшим изображением повседневной работы Бога и остановленным лучом какой-то звезды творения, должно быть проявлено главным образом в местах, которые Он осчастливил, посадив там ели и сосны. Не в стенах Флоренции, а среди далеких полей ее лилий воспитывалось дитя, которому предстояло вознести это Прекрасное надгробие над сторожевыми башнями войны. Вспомните, кем он стал; посчитайте священные мысли, которыми он наполнил сердце Италии; спросите тех, кто последовал за ним, чему они научились у его ног; и когда вы подсчитаете его труды и получите их свидетельство, если вам покажется, что Бог действительно излил на этого Своего слугу не обычную и не сдерживаемую часть Своего Духа и что он действительно был царем среди детей человеческих, вспомните также, что надпись на его короне была надписью Давида: "Я взял тебя из загона и от следования за овцами".

ГЛАВА V.

СВЕТИЛЬНИК ЖИЗНИ.

I. Среди бесчисленных аналогий, с помощью которых природа и взаимоотношения человеческой души иллюстрируются материальным творением, нет более поразительной, чем впечатления, неразрывно связанные с активным и спящим состояниями материи. В другом месте я пытался показать, что немалая часть существенных признаков Красоты зависит от выражения жизненной энергии в органических вещах или от подчинения такой энергии вещей, пассивных и бессильных от природы. Мне нет нужды здесь повторять то, что было выдвинуто тогда, кроме утверждения, которое, я полагаю, встретит всеобщее признание, что вещи в других отношениях, как по своей сущности, так и по использованию, или по внешним формам, благородны или неблагородны пропорционально полноте жизни, которой либо они сами наслаждаются, либо о чьем действии они свидетельствуют, подобно тому, как морской песок становится красивым благодаря тому, что на нем лежит печать движения вод. И это особенно верно в отношении всех объектов, которые несут на себе отпечаток высшего порядка творческой жизни, то есть разума человека: они становятся благородными или низменными пропорционально количеству энергии того разума, который был явно затрачен на них. Но наиболее своеобразно и императивно это правило действует в отношении архитектурных творений, которые, будучи по существу не способны ни к какой иной жизни, кроме этой, и состоящие не из приятных самих по себе вещей, таких как музыка сладостных звуков или живопись светлых тонов, а из инертной субстанции, — их достоинство и приятность в высшей степени зависят от яркого выражения интеллектуальной жизни, которая была задействована в их создании.

II. Итак, во всех других видах энергии, за исключением энергии человеческого разума, нет вопроса о том, что есть жизнь, а что нет. Жизненная чувствительность, будь то растительная или животная, действительно, может быть снижена до такой степени, что ее существование ставится под сомнение, но когда она вообще очевидна, она очевидна как таковая: невозможно спутать ее имитацию или притворство с самой жизнью; никакой механизм или гальванизм не могут заменить ее; и никакое сходство с ней не настолько поразительно, чтобы вызвать даже колебания в суждении; хотя происходит много событий, превозносить которые человеческое воображение получает удовольствие, ни на мгновение не теряя из виду реальную природу мертвых вещей, которые оно оживляет. ; но радуется скорее своей собственной чрезмерной жизни, которая превращает жест в облака, радость - в волны, а голоса - в скалы.

III. Но когда мы начинаем интересоваться энергиями человека, мы немедленно обнаруживаем, что имеем дело с двойным существом. Большая часть его существа, кажется, имеет фиктивный двойник, который он на свой страх и риск отвергнет, если не отбросит. Таким образом, у него есть истинная и ложная (иначе называемая живой и мертвой, притворной или непритворной) вера. У него есть истинная и ложная надежда, истинное и ложное милосердие и, наконец, истинная и ложная жизнь. Его истинная жизнь подобна жизни низших органических существ, независимой силе, с помощью которой он формирует внешние вещи и управляет ими; это сила ассимиляции, которая превращает все вокруг него в пищу или в инструменты; и которая, как бы смиренно или послушно она ни прислушивалась или следовала руководству высшего разума, никогда не утрачивает своего собственного авторитета как судящего принципа, как воли, способной либо подчиняться, либо бунтовать. Его ложная жизнь - это, действительно, всего лишь одно из состояний смерти или ступора, но она действует, даже когда о ней нельзя сказать, что она оживляет, и не всегда ее легко отличить от истинной. Это та жизнь, основанная на обычаях и случайностях, в которой многие из нас проводят большую часть нашего времени в этом мире; та жизнь, в которой мы делаем то, чего не намеревались, и говорим то, чего не имеем в виду, и соглашаемся с тем, чего не понимаем; та жизнь, на которую накладывается тяжесть внешних по отношению к ней вещей и формируется ими, вместо того чтобы ассимилировать их; та, которая вместо того, чтобы расти и цвести под любой благотворной росой, покрывается ею, как инеем, и становится для истинной жизни тем, чем является древесное растение для растения. дерево, засахаренное скопление чуждых ему мыслей и привычек, хрупкое, упрямое и ледяное, которое не может ни согнуться, ни вырасти, но должно быть раздавлено и разломано на куски, если оно встанет у нас на пути. Все люди в той или иной степени подвержены такого рода обморожениям; все они частично отягощены и покрыты коркой праздной материи; только, если в них есть настоящая жизнь, они всегда сдирают эту кору благородными надрывами, пока она не становится, подобно черным полосам на березе, единственным свидетельством их собственной внутренней силы. Но, несмотря на все усилия, которые прилагают лучшие люди, большая часть их бытия проходит в своего рода сновидении, в котором они действительно движутся и играют свои роли в достаточной степени для глаз своих собратьев по сновидению, но не имеют ясного представления о том, что находится вокруг них или внутри них самих; слепы к одному, нечувствительны к другому, *vwθroi*. Я бы не стал настаивать на более мрачном применении этого определения к тупому сердцу и тяжелому слуху; я имею к нему отношение только в том смысле, что оно относится к слишком частым условиям естественного существования, будь то наций или отдельных людей, которые обычно устанавливаются для них пропорционально их возрасту. Жизнь нации обычно подобна течению лавового потока: сначала яркая и яростная, затем вялая и скрытая, и, наконец, она

продвигается вперед только за счет того, что снова и снова переворачиваются ее застывшие глыбы. И на это последнее условие грустно смотреть. Все этапы обозначены наиболее четко в искусстве, и в архитектуре больше, чем в какой-либо другой; ибо она, будучи особенно зависимой, как мы только что сказали, от тепла истинной жизни, также особенно чувствительна к болиголовному холоду фальшивой; и я не знаю ничего более угнетающего, когда разум однажды пробуждается к ее характеристикам, чем вид мертвой архитектуры. Беспомощность детства полна надежд и интереса — борьба несовершенного знания полна энергии и непрерывности, — но видеть бессилие и косность, овладевающие обликом развитого человека; видеть типы, на которых когда-то был свеж штамп мысли, стертые чрезмерным использованием; видеть оболочку живого существа во взрослом виде, когда его краски поблекли, а обитатель погиб, — это зрелище более унижительное, более печальное, чем исчезновение всех знаний и возвращение к признанному и беспомощному состоянию. младенчество.

Нет, хотелось бы, чтобы такое возвращение было возможно всегда. Была бы надежда, если бы мы могли превратить паралич в ребячество; но я не знаю, насколько мы можем снова стать детьми и возобновить нашу утраченную жизнь. То оживление, которое произошло в наших архитектурных целях и интересах за эти несколько лет, многие считают многообещающим: я верю, что так оно и есть, но для меня оно выглядит болезненным. Я не могу сказать, действительно ли это прорастание семени или сотрясение костей; и я не думаю, что будет потеряно время, которое я прошу читателя потратить на выяснение, насколько все, что мы до сих пор считали лучшим в принципе, может быть формально применено на практике без того духа или жизненной силы, которые одни могли бы придать этому влияние, ценность или прелесть.

IV. Итак, во—первых — и это довольно важный момент — то, что современное искусство заимствует или имитирует, не является признаком мертвости, но только если оно заимствует без выплаты процентов или если оно имитирует без выбора. Искусство великой нации, которое развивается без какого-либо знакомства с более благородными образцами, чем те, которые были представлены ее собственными ранними усилиями, всегда демонстрирует наиболее последовательный и понятный рост и, возможно, обычно считается особенно почтенным в своем самозарождении. Но есть, на мой взгляд, нечто еще более величественное в жизни архитектуры, подобной архитектуре ломбардов, грубой и инфантильной самой по себе, окруженной фрагментами более благородного искусства, которым она быстро восхищается и готова подражать, и в то же время настолько сильной в своих собственных новых инстинктах, что она перестраивает каждый фрагмент, который копирует или заимствует, в гармонию со своими собственными мыслями, — гармонию, поначалу разрозненную и неуклюжую, но в конце концов завершающую и сплавленную в совершенную организацию; все заимствованные элементы подчинены ее собственной изначальной природе. , неизменная жизнь. Я не знаю более изысканного ощущения, чем обнаружение свидетельств этой величественной борьбы за независимое существование; обнаружение заимствованных мыслей, более того, нахождение настоящих блоков и камней, вырезанных другими руками и в другие эпохи, из которых были сложены новые стены с новым выражением и назначением, приданным им, подобно блокам непокоренных скал (возвращаясь к нашему прежнему сравнению), которые мы находим в сердце потока лавы, великих свидетелей силы, которая сплывала все, кроме этих обожженных фрагментов, в массу однородного огня.

V. Спросят, как сделать имитацию здоровой и жизненной? К несчастью, в то время как легко перечислить признаки жизни, невозможно определить или передать жизнь; и хотя каждый умный писатель, пишущий об искусстве, настаивал на разнице между копированием, обнаруженным в более поздний период, и в недавний, никто не смог передать, в малейшей степени, силу жизненности переписчику, на которого они могли бы оказать влияние. И все же, по крайней мере, интересно, если не полезно, отметить, что два очень отличительных признака жизненного подражания - это его Откровенность и Дерзость; его Откровенность особенно необычна; никогда не делается никаких попыток скрыть степень источников его заимствования. Рафаэль заимствует целую фигуру у Мазаччо или целую композицию у Перуджино с таким же спокойствием и простотой невинности, как юный спартанский карманник; а архитектор романской базилики собирал свои колонны и капители там, где мог их найти, как муравей собирает палочки. Когда мы находим это откровенное признание, есть, по крайней мере, предположение, что в разуме есть ощущение силы, способной преобразовать и обновить все, что он принимает; и слишком сознательное, слишком возвышенное, чтобы бояться обвинения в плагиате, — слишком уверенное, что оно может доказать и доказало свою независимость, чтобы бояться выразить свое почтение тому, чем оно восхищается, самым открытым и несомненным образом; и необходимым следствием этого чувства власти является другой признак, который я назвал — смелость обращения, когда оно находит обращение необходимым, решительный и широкий подход. пожертвование прецедентом там, где прецедент становится неудобным. Например, в характерных формах итальянского романского стиля, в которых гипаэтральная часть языческого храма была заменена возвышающимся нефом, и где, как следствие, фронтон западного фасада был разделен на три части, из которых центральная, подобно вершине гряды наклонных пластов, поднятых внезапным разломом, была отломана и поднята над крыльями; на концах нефов остались два треугольных фрагмента фронтона, которые теперь не могли быть заполнены ни одним из способов украшения, приспособленных для непрерывного пространства; и трудность стала еще больше, когда центральная часть передней части была занята столбчатыми хребтами, которые не могли без болезненной резкости заканчиваться ниже концов крыльев. Я не знаю, какой прием был бы принят архитекторами, которые очень уважали прецедент, при таких обстоятельствах, но это определенно не был бы прием пизанцев — продолжать ряд колонн в пространство фронтона, укорачивая их до самого конца, пока стержень последней колонны не исчезнет совсем, и останется только ее *капитель*, опирающаяся углом на основной постамент. В настоящее время я не ставлю вопроса о том, является ли это соглашением изящным или нет; я утверждаю это только как пример смелости, почти не имеющей аналогов, отбрасывающей все общепринятые принципы, которые стояли на ее пути, и борющейся через все противоречия и трудности к осуществлению своих собственных инстинктов.

VI. Откровенность, однако, сама по себе не является оправданием ни повторения, ни смелости к новшествам, когда одно лениво, а другое неразумно. Необходимо искать более благородные и верные признаки жизнеспособности — признаки, в равной степени независимые от декоративного или оригинального характера стиля и постоянные в любом решительно прогрессивном стиле.

Из них одной из наиболее важных, на мой взгляд, является определенное пренебрежение к утонченности исполнения или, во всяком случае, видимое подчинение исполнения концепции, обычно произвольное, но нередко намеренное. Однако это тот момент, по которому, хотя я говорю уверенно, я должен в то же время быть сдержанным и осторожным, поскольку в

противном случае велика вероятность того, что меня могут неправильно понять. Лорд Линдсей верно заметил и хорошо сформулировал, что лучшие дизайнеры Италии были также самыми тщательными в своем мастерстве; и что устойчивость и отделка их каменной кладки, мозаики или других работ всегда были совершенны пропорционально кажущейся невероятности великих дизайнеров, снисходительных к заботе о деталях, которые мы так презираем. Я не только полностью признаю и подтверждаю этот важнейший факт, но я бы настаивал на совершенной и максимально деликатной отделке в нужном месте, как на характеристике всех высших школ архитектуры, так же как и школ живописи. Но, с другой стороны, поскольку совершенная отделка принадлежит совершенному искусству, прогрессивная отделка принадлежит прогрессивному искусству; и я не думаю, что можно было бы обнаружить какой-либо более фатальный признак ступора или оцепенения, охватившего это неразвитое искусство, чем то, что оно было *застигнуто врасплох* своим собственным исполнением и что мастерство опередило замысел; в то время как, даже признавая абсолютную отделку в нужном месте как атрибут совершенной школы, я должен оставить за собой право ответить по-своему на два очень важных вопроса, что *это* конец? и где *находится* его правильное место?

VII. Но, иллюстрируя любой из этих моментов, мы должны помнить, что соответствие мастерства мысли в существующих примерах нарушается из-за того, что рабочие более продвинутого периода перенимают образцы более грубого периода. Все зачатки христианской архитектуры относятся к этому типу, и необходимым следствием этого, конечно, является увеличение видимого интервала между силой реализации и красотой идеи. Сначала мы имеем имитацию, почти дикую в своей грубости, классического дизайна; по мере развития искусства дизайн видоизменяется за счет сочетания готического гротеска, а исполнение становится более совершенным, пока между ними не устанавливается гармония, в равновесии с которой они достигают нового совершенства. Теперь, в течение всего периода, в течение которого восстанавливается почва, в живой архитектуре, если не ошибаюсь, будут обнаружены признаки сильного нетерпения; борьба за что-то недостижимое, которая заставляет пренебрегать всеми второстепенными моментами обращения; и беспокойное презрение ко всем качествам, которые, по-видимому, либо свидетельствуют об удовлетворенности, либо требуют времени и заботы, которые можно было бы потратить с большей пользой. И точно так же, как хороший и прилежный ученик рисования не будет терять времени на то, чтобы провести линии или закончить фон для занятий, которые, хотя и отвечают его непосредственной цели, он знает, что они несовершенны и уступают тому, что он будет делать в дальнейшем, — так и энергия настоящей школы ранней архитектуры, которая либо работает под влиянием высокого примера, либо сама находится в состоянии быстрого развития, очень любопытным образом прослеживается, среди других признаков, в презрении к точной симметрии и размерам, которые в мертвой архитектуре являются самой болезненной необходимостью.

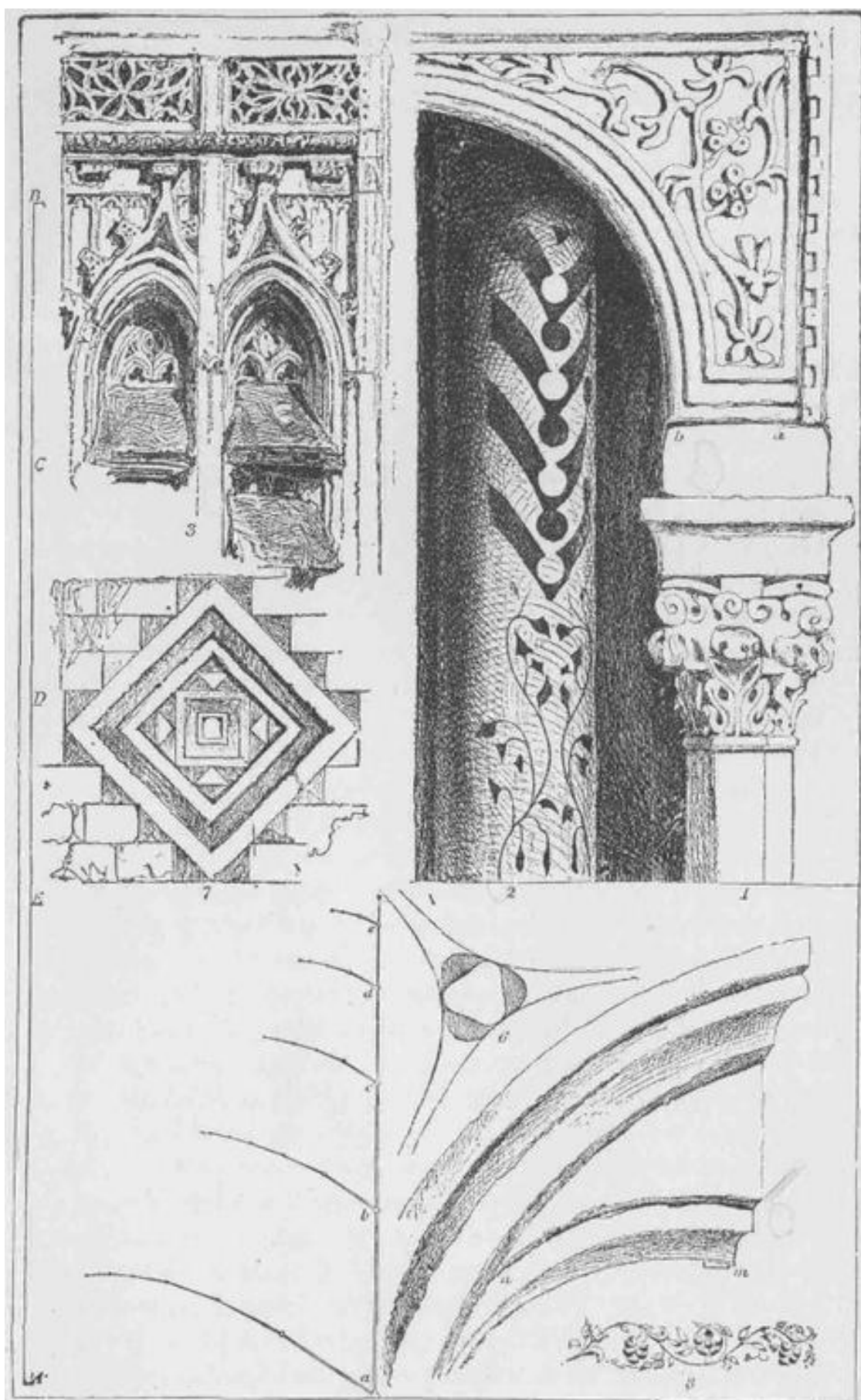


PLATE XII.—(Page 149—Vol. V.)

FRAGMENTS FROM ABBEVILLE, LUCCA, VENICE, AND PISA.

(Стр. 149—Т. V.)

Фрагменты из Аббевиля, Лукки, Венеции и Пизы.

VIII. На табличке XII. рис. 1 Я привел самый необычный пример как грубого исполнения, так и пренебрежения симметрией - маленькую колонну и шпандрил из панно, украшающего кафедру собора Святого Марка в Венеции. Несовершенство (не просто простота, а фактическая грубость и уродство) орнамента в виде листьев сразу бросается в глаза: это обычное явление в работах того времени, но не так часто можно встретить капитель, которая была так небрежно вырезана; ее несовершенные завитки подняты с одной стороны намного выше, чем с другой, и сужены с этой стороны, для заполнения пространства проделано дополнительное отверстие; кроме того, элемента лепнины представляет собой валик там, где он следует за аркой, и плоское скругление на *a*; одно переходит в другое под углом *bi*, наконец, совсем прекращается с другой стороны из-за самого невежливого и безжалостного вмешательства внешней лепнины: и, несмотря на все это, изящество, пропорциональность и чувственность всей композиции настолько велики, что на своем месте она не оставляет желать ничего лучшего; вся наука и симметрия в мире не смогли бы превзойти ее. На рис. 4 Я попытался дать некоторое представление о выполнении второстепенных частей гораздо более высокого произведения, "Кафедры святого Андреа в Пистойе" Николо Пизано. Он покрыт фигурными скульптурами, выполненными с большой тщательностью и изяществом; но когда скульптор подошел к простой лепнине арок, он решил не привлекать к ним внимание чрезмерной точностью работы или резкостью теней. Выбранный разрез, *k, m*, необычайно прост и настолько незначителен и туп в своих углублениях, что никогда не создает резких линий; и он проработан с тем, что на первый взгляд кажется неряшливостью, но на самом деле это скульптурный *набросок*; в точности соответствует легкому исполнению художником фона: линии появляются и снова исчезают, иногда глубокие, иногда неглубокие, иногда совершенно прерывистые; и углубление выступа присоединяется к углублению внешней арки *vl*, самым бесстрашным образом бросая вызов природе. все математические законы криволинейного контакта.

IX. Есть что-то очень восхитительное в этом смелом выражении ума великого мастера. Я не говорю, что это "совершенная работа" терпения, но я думаю, что нетерпение - великолепная черта развивающейся школы; и я особенно люблю романский стиль и раннюю готику, потому что они оставляют для этого так много места; случайная небрежность в измерениях или исполнении неразлично сочетается с намеренными отклонениями от симметричной регулярности и роскошью постоянно меняющейся фантазии, которые в высшей степени характерны для обоих стилей. Я думаю, что недостаточно было замечено, насколько они велики, насколько часты и как ярко строгость архитектурного закона смягчается их изяществом и внезапностью; еще меньше было замечено неравномерных размеров даже важных элементов, претендующих на абсолютную симметрию. Я не настолько знаком с современной практикой, чтобы с уверенностью говорить о ее обычной точности; но я полагаю, что следующие размеры западного фасада Пизанского собора были бы восприняты нынешними архитекторами как очень грубые приближения. Этот фасад разделен на семь арочных отсеков, из которых во втором, четвертом или центральном и шестом находятся двери; все семь имеют тончайшую чередующуюся пропорцию; центральный является самым большим, рядом с ним второй и шестой, затем первый и седьмой, наконец, третий и пятый. При таком расположении, конечно, эти три пары должны быть равны; и они таковы на глаз, но я обнаружил, что их фактические размеры следующие, взятые от столба к столбу, в итальянских браччия, пальми (по четыре дюйма каждая) и дюймах:—

	Braccia.	Palmi.	Дюймы.	Итого в дюймах.
1. Центральная дверь	8	0	0	= 192
2. Северная дверь	6	3	1½	= 157½
3. Южная дверь	6	4	3	= 163
4. Пространство крайнего севера	5	5	3½	= 143½
5. Крайний южный космос	6	1	0½	= 148½
6. Северные интервалы между дверями	5	2	1	= 129
7. Южные интервалы между дверями	5	2	1½	= 129½

Таким образом, разница между 2, 3 и 4, 5 составляет пять с половиной дюймов в одном случае и пять дюймов в другом.

Х. Это, однако, возможно, частично объясняется некоторым приспособлением к случайным искажениям, которые, очевидно, имели место в стенах собора во время их строительства, так же как и в стенах кампанилы. На мой взгляд, колонны Дуомо, безусловно, самые замечательные из двух: я не верю, что хоть одна колонна в его стенах абсолютно вертикальна: тротуар поднимается и опускается на разную высоту, или, скорее, цоколи стен постоянно погружаются в него на разную глубину, буквально нависает весь западный фасад (я не опускал его; но наклон можно увидеть глазом, если привести его в визуальный контакт с вертикальными пилястрами Кампо Санто): и самое необычное искажение в кладке южной стены показывает, что этот наклон начался, когда был построен первый этаж. построен. Карниз над первой аркадой этой стены касается вершин одиннадцати из ее пятнадцати арок; но он внезапно отходит от вершин четырех самых западных; арки наклоняются на запад и погружаются в землю, в то время как карниз поднимается (или кажется, что поднимается), оставляя, во всяком случае, за счет подъема одной или падения другой, промежуток более чем в два фута между ним и вершиной западной арки, заполненный дополнительными рядами каменной кладки. Есть еще одно очень любопытное свидетельство этой борьбы архитектора со своей податливой стеной в колоннах главного входа. (Эти замечания, возможно, несколько не имеют отношения к нашей непосредственной теме, но они кажутся мне в высшей степени интересными; и они, во всяком случае, доказывают один из моментов, на котором я бы настаивал, — сколько несовершенства и разнообразия в вещах, претендующих на симметричность, могли вынести глаза тех усердных строителей: они смотрели на красоту в деталях, на благородство в целом, никогда на мелкие измерения.) Эти колонны главного входа - одни из самых красивых в Италии; цилиндрические и украшенные богатой арабской скульптурной листвы, которая у основания простирается почти по всему периметру, вплоть до черной пилястры, в которую они слегка вделаны; но щит из листвы, ограниченный строгой линией, сужается к их вершинам, где он покрывает только их фронтальную часть; таким образом, при взгляде сбоку конечная линия резко выходит наружу, что, как я думаю, должно было скрыть случайный наклон западных стен и, из-за своей чрезмерной с небольшим наклоном в одном направлении, чтобы для сравнения привести их к кажущейся вертикали.

XI. Есть еще один очень любопытный пример искажения над центральной дверью западного фасада. Все промежутки между семью арками заполнены черным мрамором, каждый из которых содержит в центре белый параллелограмм, заполненный мозаикой с животными, и весь он увенчан широкой белой полосой, которая, как правило, не касается параллелограмма

внизу. Но параллелограмм к северу от центральной арки был смещен в наклонное положение и касается белой полосы; и, как будто архитектор был полон решимости показать, что ему все равно, так это или нет, белая полоса внезапно становится толще в этом месте и остается такой на двух следующих арках. И эти различия тем более любопытны, что все они выполнены наиболее законченно и виртуозно, а искаженные камни подогнаны с такой аккуратностью, как если бы они были подобраны с точностью до волоска. В этом нет ничего невнятного или неуклюжего; все это хладнокровно заполнено, как будто строитель не чувствовал ничего неправильного или экстраординарного: я только хотел бы, чтобы у нас было немного его наглости.

XII. И все же читатель скажет, что все эти вариации, вероятно, зависят больше от плохого фундамента, чем от чувства архитектора. Не столь изысканны деликатесы изменения пропорций и размеров внешне симметричных аркад западного фронта. Следует помнить, что я сказал, что Пизанская башня была единственной уродливой башней в Италии, потому что ее ярусы были одинаковой или почти одинаковой высоты; этот недостаток настолько противоречил духу строителей того времени, что его можно рассматривать только как неудачный каприз. Возможно, тогда читателю пришел в голову общий вид западного фасада собора, как, по-видимому, еще одно противоречие выдвинутому мной правилу. Однако этого не было бы, даже если бы его четыре верхних аркады были фактически одинаковыми; поскольку они подчинены большому семиарочному нижнему этажу, как ранее было замечено в отношении шпиля Солсбери, и как это фактически имеет место в Луккском кафедральном соборе и башне Пистойи. Но фасад Пизы имеет гораздо более тонкие пропорции. Ни одна из его четырех аркад не сравнима по высоте с другими. Самый высокий - третий, считая вверх; и они уменьшаются поочередно почти в арифметической пропорции; в порядке 3-го, 1-го, 2-го, 4-го. Неравномерность их арок не менее примечательна: на первый взгляд все они кажутся равными; но в них есть изящество, которого равенство никогда не достигало: при ближайшем рассмотрении становится заметно, что в первом ряду из девятнадцати арок восемнадцать равны, а центральная больше остальных; во втором ряду девять центральных арок возвышаются над девятью нижними, и, как и у них, девятая центральная арка самая большая. Но на их флангах, где находится наклон плечевого фронтона, арки исчезают, и их место занимает клиновидный фриз, сужающийся наружу, чтобы позволить перенести колонны к концу фронтона; и здесь, где высота стволов настолько укорочена, они установлены толще; пять стволов, или, скорее, четыре с капителью, вверх, к четырем аркадам внизу, что дает двадцать один интервал вместо девятнадцати. В следующей или третьей галерее, — которая, помните, самая высокая, — восемь одинаковых арок расположены на пространстве девяти нижних, так что теперь вместо центральной арки имеется центральная шахта, а размах арок увеличивается пропорционально их возросшей высоте. Наконец, в самой верхней аркаде, которая является самой низкой из всех, арки, такие же по количеству, как и нижние, более узкие, чем на любом фасаде; все восемь проходят почти над шестью под ними, в то время как конечные арки нижней аркады увенчаны обрамляющими массивами украшенной стены с выступающими фигурами.

XIV. Теперь я называю *это* Живой архитектурой. В каждом его дюйме чувствуется ощущение и соответствие всем архитектурным требованиям с определенными вариациями в расположении, которые в точности соответствуют соответствующим пропорциям и положениям в структуре органической формы. У меня нет места рассматривать еще более прекрасные пропорции внешних стволов апсиды этого чудесного здания. Я предпочитаю, чтобы читатель не счел это необычным примером, привести в качестве фрагмента структуру другой церкви, самого

изящного и величественного произведения романского искусства, в северной Италии, церкви Сан-Джованни Эвангелиста в Пистойе.

Сторона этой церкви имеет три этажа аркад, уменьшающихся по высоте в четкой геометрической пропорции, в то время как арки, по большей части, увеличиваются в количестве арифметически, *т.е.* Две во второй аркаде и три в третьей, до одной в первой. Чтобы, однако, это расположение не было слишком формальным, из четырнадцати арок в самом нижнем ряду та, в которой находится дверь, сделана больше остальных и находится не посередине, а шестой с Запада, оставляя пять с одной стороны и восемь с другой. Далее: эта самая нижняя аркада заканчивается широкими плоскими пилястрами, примерно в половину ширины ее арок; но аркада выше непрерывна; только две крайние арки в западном конце сделаны больше всех остальных, и вместо того, чтобы входить, как им следовало бы, в пространство нижней крайней арки, они охватывают и ее, и широкую пилястру. Даже это, однако, не было настолько нарушено, чтобы удовлетворить глаз архитектора; ибо все еще было по две арки над каждой отдельной аркой внизу: так, в восточном конце, где арок больше, и глаз легче обмануть, что он сделал, кроме как *сузил* две крайние *нижние* арки на половину браччо; в то же время он немного увеличил верхние, так что получилось только семнадцать верхних к девяти нижним, вместо восемнадцати к девяти. Глаз, таким образом, совершенно сбит с толку, и все здание сливается в одну массу из-за любопытных вариаций в расположении наложенных друг на друга стволы, ни один из которых не находится ни точно на своем месте, ни определенно вне его; и, чтобы добиться этого более хитроумно, пространство четырех восточных арок постепенно увеличивается от дюйма до полутора, не считая признанной половины браччо. Их меры, считая с востока, я нашел следующими:—

	Braccia.	Palmi.	Дюймы.
1-й	3	0	1
2-й	3	0	2
3-й	3-й	3	2
4-й	3	3	3½

Верхняя аркада устроена по тому же принципу; на первый взгляд кажется, что на каждую нижнюю пару приходится по три арки; но на самом деле их всего тридцать восемь (или тридцать семь, я не совсем уверен в этом количестве) к двадцати семи нижним; и колонны занимают самые разные положения относительно друг друга. Даже тогда строитель не был удовлетворен, но должен был внести неровности в пружину арок, и на самом деле, хотя общий эффект представляет собой симметричную аркаду, ни одна из арок не совпадает по высоте с другой; их вершины волнообразно тянутся по всей стене, как волны вдоль набережной гавани, некоторые почти касаются струнного хода вверх, а другие падают с него на целых пять или шесть дюймов.

XIV. Давайте теперь рассмотрим план западного фасада собора Святого Марка в Венеции, который, хотя и во многих отношениях несовершенен, по своим пропорциям и как произведение насыщенного и фантастического цвета является самой прекрасной мечтой, какая когда-либо наполняла человеческое воображение. Однако, возможно, читателю будет интересно услышать противоположное мнение по этому поводу, и после того, что говорилось на предыдущих страницах о пропорциях в целом, особенно о неправильности уравновешенных башен собора и других правильных конструкций, вместе с моими частыми ссылками на дворец

дожей и колокольню Святого Марка как образцы совершенства, и моими похвалами первой, особенно за то, что она возвышается над второй аркадой, следующие выдержки из журнала Вуда архитектора, написанные по его приезду в Венецию, могут обладать приятной свежестью и показать, что я не излагал принципы целиком. банально или общепринято.

"Странного вида церковь и огромная уродливая колокольня - ошибиться было невозможно. Внешний вид этой церкви удивляет вас своим крайним уродством больше, чем что-либо другое".

"Герцогский дворец еще более уродлив, чем все, о чем я упоминал ранее. Рассматривая его в деталях, я не могу представить никаких изменений, которые сделали бы его сносным; но если бы эту высокую стену *убрали* за двумя этажами маленьких арок, это было бы очень благородное произведение".

После дополнительных замечаний об "определенной справедливости пропорций" и о появлении богатства и власти в церкви, которым он приписывает приятный эффект, он продолжает: "Некоторые люди придерживаются мнения, что неправильность является необходимой частью ее совершенства. Я решительно придерживаюсь противоположного мнения и убежден, что обычный дизайн такого же рода был бы намного лучше. Пусть продолговатый участок хорошей архитектуры, но не очень эффектный, ведет к прекрасному собору, который должен появиться между *двумя высокими башнями* и иметь *два обелиска* впереди, а по бокам этого собора пусть другие площади частично переходят в первую, и одна из них простирается до гавани или морского берега, и вы получите сцену, которая может бросить вызов всему существующему".

Почему мистер Вуд не смог насладиться колоритом собора Святого Марка или ощутить величие герцогского дворца, читатель поймет, прочитав два следующих отрывка о Караччи и Микеланджело.

"Картины здесь (Болоньи), на мой вкус, намного предпочтительнее картин Венеции, потому что, если венецианская школа превосходит по колориту и, возможно, по композиции, болоньезе определенно превосходит по рисунку и экспрессии, а Караччи *сияют здесь, как Боги*."

"Что же так восхищает в этом художнике (М. Анджело)? Некоторые утверждают о великолепии композиции в линиях и расположении фигур; этого, признаюсь, я не понимаю; и все же, хотя я признаю красоту определенных форм и пропорций в архитектуре, я не могу последовательно отрицать, что аналогичные достоинства могут существовать в живописи, хотя я, к сожалению, не в состоянии оценить их".

Я считаю эти отрывки очень ценными, поскольку они показывают влияние ограниченных знаний и ложного вкуса в живописи на понимание архитектором своего собственного искусства; и особенно на то, какие странные представления или отсутствие представлений о пропорциях иногда применялись в этом искусстве. Ибо мистер Вуд в целом отнюдь не лишен разума в своих наблюдениях, и его критические замечания по классическому искусству часто бывают весьма ценными. Но те, кто любит Тициана больше, чем Караччи, и кто видит в Микеланджело нечто достойное восхищения, возможно, согласятся отправиться со мной на благотворительный осмотр собора Святого Марка. Ибо, хотя нынешний ход европейских событий дает нам некоторый шанс увидеть изменения, предложенные мистером Вудом,

воплощенными в жизнь, мы все же можем считать себя счастливыми, поскольку первыми узнали, как это было оставлено строителями одиннадцатого века.

XV. Весь фасад состоит из верхнего и нижнего рядов арок, ограничивающих пространство стены, украшенное мозаикой, и опирающихся на ряды стволов, из которых в нижнем ряду арок верхний ряд накладывается на нижний. Таким образом, у нас есть пять вертикальных разделов фасада; т.е. два яруса шахт и несущая их арочная стена внизу; один ярус шахт и несущая их арочная стена вверху. Однако для того, чтобы связать два основных отдела воедино, центральная нижняя арка (главный вход) возвышается над уровнем галереи и балюстрады, которые венчают боковые арки.

Пропорции колонн и стен нижнего этажа настолько прекрасны и разнообразны, что потребовались бы страницы описания, прежде чем их можно было бы полностью понять; но в целом можно сформулировать так: высота нижних шахт, верхних шахт и стены, выражаемая по отдельности через a , b и c , затем $a:c::c:b$ (a - самый высокий); и диаметр шахты b обычно соответствует диаметру шахты a , как высота b относится к высоте a или чему-то меньшему, с учетом большого цоколя, который уменьшает видимую высоту верхней шахты: и когда это их соотношение к ширине, одна шахта сверху кладется поверх другой снизу, иногда вставляется еще одна верхняя шахта: но в крайних арках одна нижняя шахта несет две верхние, пропорциональные так же точно, как ветви дерева; то есть диаметр каждой верхней = $2/3$ нижней. Таким образом, поскольку в нижнем этаже получены три члена пропорции, верхний, хотя и разделен только на два основных элемента, для того чтобы вся высота не могла быть разделена на четное число, имеет третий член в своих вершинах. Пока что о вертикальном разделении. Боковое еще более тонкое. В нижнем этаже семь арок; и, называя центральную арку a и считая до конца, они уменьшаются в альтернативном порядке a, c, b, d . Верхний этаж имеет пять арок и две пристроенные башенки; и они уменьшаются в *правильном* порядке, причем центральная - самая большая, а крайняя - самая маленькая. Следовательно, в то время как одна пропорция поднимается, другая опускается, подобно частям в музыке; и все же пирамидальная форма сохраняется за целым, и, что было еще одним важным моментом внимания, ни одна из стволов верхних арок не возвышается над стволами нижних.

XVI. Можно было бы подумать, что этим планом обеспечено достаточное разнообразие, но строитель не был удовлетворен даже этим: поскольку — и это точка зрения, имеющая отношение к данной части нашей темы — всегда называя центральную арку a , а боковые арки — последовательно b и c , северные b и c значительно шире южных b и c , но южный d на столько же шире северного d , и ниже под кроме того, это карниз; и, более того, я с трудом верю, что один из эффективно симметричных элементов фасада на самом деле симметричен какому-либо другому. Я сожалею, что не могу назвать фактические меры. Я отказался от попытки выполнить их на месте из-за их чрезмерной сложности и затруднений, вызванных прогибом арок.

Пусть не думают, что я воображаю, будто византийские рабочие имели в виду эти различные принципы при строительстве. Я верю, что они строили всецело из чувства, и именно потому, что они так поступали, в каждом их устройстве сквозит эта чудесная жизнь, изменчивость и утонченность; и что мы рассуждаем о прекрасном здании так, как рассуждали бы о какой-нибудь прекрасной поросли деревьев на земле, которые не знают своей собственной красоты.

XVII. Возможно, однако, более странный пример, чем все, что я до сих пор приводил, смелого изменения притворной симметрии, находится в передней части собора Байе. Он состоит из

пяти арок с крутыми фронтонами, самая внешняя заполнена, в трех центральных - двери; и на первый взгляд кажется, что они уменьшаются в правильной пропорции от главной арки в центре. Две боковые двери управляются очень любопытным образом. Тимпаны их арок заполнены барельефами в четыре яруса; на самом нижнем ярусе в каждом из них находится маленький храм или ворота, содержащие главную фигуру (в том, что справа, это врата Ада с Люцифером). Этот маленький храм, подобно капителю, опирается на изолированную шахту, которая разделяет всю арку примерно на 2/3 ее ширины, причем большая часть находится снаружи; и в этой большей части находится внутренняя входная дверь. Это точное соответствие при работе с обоими воротами могло бы привести нас к ожиданию соответствия в размерности. Вовсе нет. Расстояние от косяка до небольшого внутреннего северного входа в английских футах и дюймах составляет 4 фута 7 дюймов, а от южного - ровно пять футов. Пять дюймов на пять футов - это значительная разница. Размеры внешнего северного крыльца от торцевой шахты до торцевой шахты составляют 13 футов 11 дюймов, а южного - 14 футов 6 дюймов; разница составляет 7 дюймов на 14 ½ футов. Существуют также вариации в оформлении фронтонов, не менее необычные.

XVIII. Полагаю, я привел достаточно примеров, хотя мог бы умножать их до бесконечности, чтобы доказать, что эти вариации являются не просто грубыми ошибками или небрежностью, а результатом стойкого презрения, если не неприязни, к точности измерений; и, в большинстве случаев, я полагаю, твердой решимости добиться эффективной симметрии с помощью вариаций, столь же тонких, как те, что заложены в Природе. До каких пределов иногда доходил этот принцип, мы увидим на примере весьма своеобразного управления башнями Аббевиля. Я не говорю, что это правильно, тем более, что это неправильно, но это замечательное доказательство бесстрашия живой архитектуры; ибо, что бы мы ни говорили о ней, эта Яркая черта Франции, какой бы болезненной она ни была, была такой же яркой и интенсивной в своем одушевлении, как и любая другая фаза человеческого разума; и она жила бы до сих пор, если бы не стала лгать. Я и раньше замечал общую трудность управления даже боковым разделением, когда оно состоит из двух равных частей, если нет какого-то третьего примиряющего элемента. Ниже я приведу еще несколько примеров того, каким образом это согласование осуществляется в башнях с двойным освещением: аббевильский архитектор приложил свой меч к узлу, возможно, чересчур резко. Раздосадованный отсутствием единства между двумя своими окнами, он буквально сдвинул их лбами друг к другу и так исказил их угловатые изгибы, что оставил только одну из панелей с трилистником наверху, на внутренней стороне, и три на внешней стороне каждой арки. Расположение приведено на рисунке XII. рис. 3. В сочетании с различными волнообразными изгибами ниже, в реальной башне это едва заметно, в то время как для общего эффекта это связывает ее в одну массу. Однако, признавая, что это уродливо и неправильно, я люблю подобные грехи ради мужества, которое требуется для их совершения. На рисунке II (часть небольшой часовни, пристроенной к западному фасаду собора Святого Ло) читатель увидит пример из той же архитектуры нарушения ее собственных принципов ради придания особого значения. Если и была какая-то особенность, которую эпатажный архитектор любил богато украшать, так это ниша — она была тем, чем является капитель для коринфского ордера; однако в рассматриваемом нами случае на месте главной ниши арки установлен уродливый улей. Я не уверен, прав ли я в своей интерпретации его значения, но я почти не сомневаюсь, что две фигуры внизу, теперь отколовшиеся, когда-то изображали Благовещение; и в другой части того же собора я нахожу сошествие Духа, окруженное лучами света, изображенное очень близко к форме рассматриваемой ниши;

которая, следовательно, по-видимому, предназначена для изображения этого сияния, в то время как в то же время она была сделана навесом для изящных фигур внизу. Был ли таков его смысл или нет, он примечателен как смелый отход от общепринятых привычек того времени.

XIX. Гораздо великолепнее лицензия, сделанная с нишевым декором портала Святого Маклу в Руане. Тема барельефа на тимпане - Страшный суд, а скульптура стороны ада выполнена с такой силой, устрашающую гротескность которой я могу описать только как слияние умов Орканьи и Хогарта. Демоны, возможно, даже более ужасны, чем у Орканьи; и в некоторых проявлениях униженного человечества в его крайнем отчаянии английскому художнику, по крайней мере, нет равных. Не менее буйным является воображение, которое вселяет ярость и страх даже в расположение фигур. Злой ангел, парящий в полете, изгоняет осужденных солдат из-под судилища; левой рукой он тащит за собой облако, которое, подобно наматывающейся простыне, накрывает их всех; но он так яростно подгоняет их, что они не просто достигают крайнего предела этой сцены, которую скульптор поместил в другом месте внутри тимпана, но выходят из тимпана и *проникают в ниши* арки; в то время как языки пламени, которые следуют за ними, изогнутые, как кажется, взрывом крыльев ангела, устремляются в небо. также ниши, и они вырываются *сквозь их узор*, причем три самые нижние ниши изображены полностью охваченными огнем, в то время как вместо их обычного сводчатого и ребристого потолка на крыше каждой изображен демон со сложенными крыльями, ухмыляющийся из черной тени.

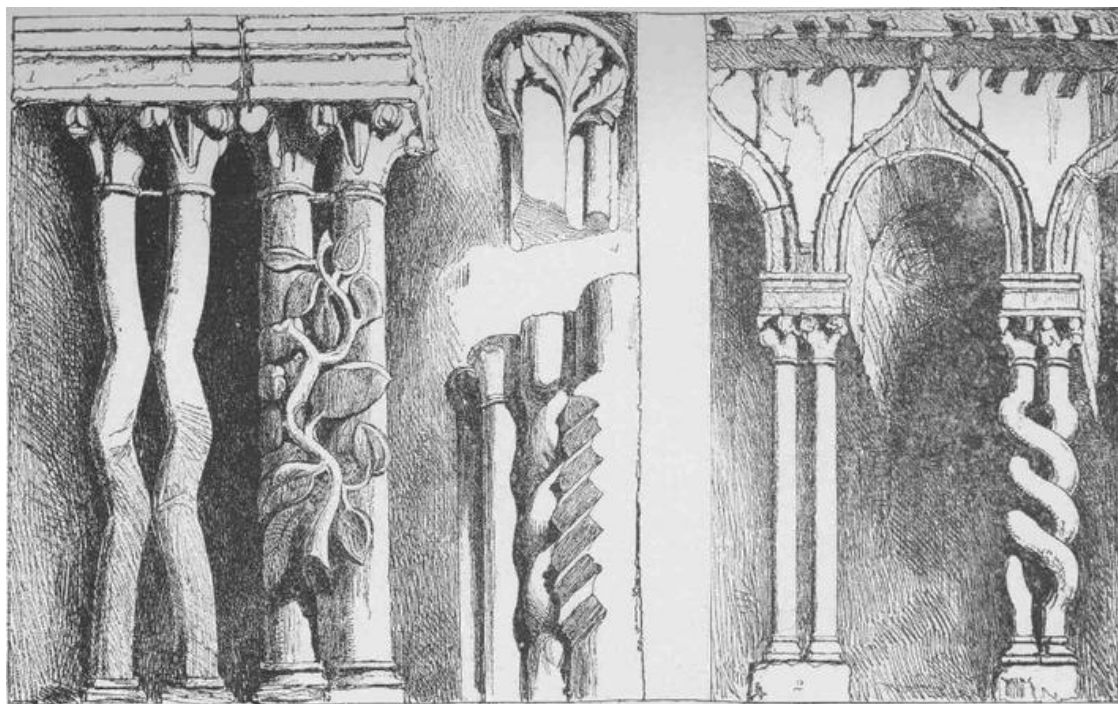


PLATE XIII.—(Page 161—Vol. V.)
PORTIONS OF AN ARCADE ON THE SOUTH SIDE OF THE CATHEDRAL OF FERRARA.

ЛИСТ XIII.— (стр.

161—T. V.)

Фрагменты аркады на южной стороне Феррарского собора.

XX. Я, однако, привел достаточно примеров жизнеспособности, проявленной в простой смелости, будь то мудрой, как, несомненно, в этом последнем случае, или нецелесообразной; но в качестве единственного примера Жизнеспособности Ассимиляции, способности, которая превращает в своих целях весь материал, который ей подается, я бы отсылал читателя к

необычным колоннам аркады на южной стороне Феррарского собора. Единственная его арка приведена на рисунке XIII. справа. Четыре такие колонны образуют группу, между ними расположены две пары колонн, как видно слева на той же табличке; а затем идут еще четыре арки. Это длинная аркада, насчитывающая, я полагаю, не менее сорока арок, возможно, гораздо больше; и в изяществе и простоте ее византийских изгибов я едва ли знаю равных ей. Как это выглядит в *fancy of column*, я, конечно, не знаю; вряд ли было два корреспондента, а архитектор, как кажется, был готов позаимствовать идеи и сходства из любых источников вообще. Растительность, обрамляющая две колонны, прекрасна, хотя и причудлива; искаженные колонны рядом с ней наводят на мысль об изображениях менее приятного характера; змеевидные композиции, основанные на обычном византийском двойном узле, в целом изящны; но я был озадачен чрезмерно уродливым типом колонны, рис. 3, одной из группы из четырех. К счастью для меня, случилось так, что в Ферраре была ярмарка; и когда я закончил свой набросок колонны, мне пришлось уступить дорогу нескольким торговцам разными товарами, которые убирали свой прилавок. Он был затенен навесом, поддерживаемым шестью, которые для того, чтобы покрытие можно было поднимать или опускать в зависимости от высоты солнца, были составлены из двух отдельных частей, прикрепленных друг к другу с помощью *стойки*, в которой я увидел прототип моего уродливого столба. После того, что я выше сказал о нецелесообразности подражания чему-либо, кроме естественной формы, никто не подумает, что я рассматриваю практику этого архитектора как в целом образцовую; и все же поучительна скромность, которая снизошла до таких источников мыслительных мотивов, смелость, которая могла так далеко отойти от всех установленных типов форм, и жизнь и чувство, которые из сочетания таких причудливых и неотесанных материалов могли создать гармоничное произведение церковной архитектуры.

XXI. Однако я, возможно, слишком долго останавливался на той форме жизненной силы, которая известна почти в такой же степени своими ошибками, как и своими искуплениями за них. Мы должны кратко отметить его действие, которое всегда правильно и всегда необходимо в отношении тех незначительных деталей, где оно не может быть ни заменено прецедентами, ни подавлено правилами приличия.

В начале этого эссе я сказал, что ручной труд всегда можно отличить от машинного; отмечая, однако, в то же время, что люди могли превратить себя в машины и свести свой труд к машинному уровню; но до тех пор, пока люди работают как мужчины, вкладывая душу в то, что они делают, и делая все возможное, не имеет значения, насколько плохими работниками они могут быть, в обращении будет то, что стоит дороже всего: будет ясно видно, что в одних местах от этого получали больше удовольствия, чем в других, - что было пауза и забота о них; и тогда появятся небрежные куски и быстрые куски; и здесь резец ударит сильно, а там легко, а потом робко; и если ум человека, так же как и сердце, были вовлечены в его работу, все это окажется в нужных местах, и каждая часть будет оттенять другую; и эффект от целого, по сравнению с тем же рисунком, вырезанным машиной или безжизненной рукой, будет подобен эффекту от хорошо прочитанных и глубоко прочувствованных стихов по сравнению с теми же стихами, заученными наизусть. Есть много людей, для которых разница незаметна; но для тех, кто любит поэзию, это все — они скорее не услышат ее вовсе, чем услышат плохо прочитанную; а для тех, кто любит архитектуру, жизнь и акцент руки - это все. Они предпочли бы вообще не иметь украшения, чем видеть его плохо оговоренным — то есть смертельно оговоренным. Я не могу слишком часто повторять: это не грубый порез, это не тупой порез, который обязательно плох; но это холодный порез — повсюду вид одинаковой тревоги - ровное, рассеянное спокойствие

бессердечной боли — размеренность плуга на ровном поле. Действительно, хладнокровие с большей вероятностью проявляется в готовой работе, чем в любой другой — люди остывают и устают по мере завершения: и если считается, что завершенность достигается полировкой и достигается с помощью наждачной бумаги, мы можем с таким же успехом сразу передать работу токарному станку. Но *правильная* отделка - это просто полная передача желаемого впечатления; а *высокая* отделка - это передача хорошо задуманного и яркого впечатления; и это чаще достигается грубым, чем изящным обращением. Я не уверен, достаточно ли часто наблюдается, что скульптура - это не простое вырезание *формы* чего-либо в камне; это вырезание *эффекта* этого. Очень часто истинная форма мрамора ни в малейшей степени не похожа на саму себя. Скульптор должен рисовать своим резцом: половина его штрихов предназначена не для того, чтобы реализовать форму, а для того, чтобы придать ей силу: это штрихи света и тени; и поднимать гребень или углублять впадину не для того, чтобы изобразить настоящий гребень или впадину, а для того, чтобы получить линию света или пятно тьмы. Грубо говоря, этот вид исполнения очень характерен для старофранцузской работы по дереву; радужные оболочки глаз химерических чудовищ смело вырезаны в отверстиях, которые, будучи по-разному расположенными и всегда темными, придают всевозможные странные и пугающие выражения, обращенные в сторону и искоса, фантастическим лицам. Возможно, высшими образцами такого рода скульптуры-росписи являются работы Мино да Фьезоле; наилучшего эффекта они достигают благодаря странным угловатым и, казалось бы, грубым прикосновениям резца. Губы одного из детей, изображенных на надгробиях в церкви Бадиа, кажутся только наполовину законченными, когда их рассматриваешь вблизи; и все же выражение передается дальше и невыразимее, чем в любом куске мрамора, который я когда-либо видел, особенно учитывая его изящество и мягкость детских черт. В более строгом смысле статуи в ризнице Святого Лоренцо равны ей, и там опять же по незавершенности. Я не знаю ни одного примера работы, в которой формы были бы абсолютно верными и завершенными, где был бы достигнут такой результат; в греческих скульптурах это даже не пытались сделать.

XXII. Очевидно, что для архитектурных приспособлений такое мужское обращение, каким бы вероятным оно ни было, чтобы сохранить свою эффективность, когда более высокая отделка пострадала бы от времени, всегда должно быть наиболее целесообразным; и поскольку невозможно, даже если бы было желательно, придать наивысшую отделку количеству работ, покрывающих большое здание, будет понятно, насколько ценным должен стать интеллект, который превращает незавершенность в средство дополнительного выражения; и насколько велика должна быть разница, когда штрихи грубые и немногочисленные, между штрихами небрежного и бережливого ума. Нелегко сохранить что-либо из их характера в копии; тем не менее читатель найдет один или два иллюстративных момента в примерах, приведенных на листе XIV, из барельефов северной части Руанского собора. Под тремя основными нишами по бокам от него расположены три квадратных пьедестала и один в центре; каждый из них с двух сторон украшен пятью панелями с четырехлистниками. Таким образом, только в нижнем орнаменте ворот насчитывается семьдесят четырехлистников, не считая четырехлистников внешнего хода вокруг них и постаментов снаружи: каждый четырехлистник заполнен барельефом, весь достигающим чего-то выше человеческого роста. Современный архитектор, конечно, сделал бы все пять четырехлистников каждой стороны пьедестала равными: средневековый - нет. Общая форма, по-видимому, представляет собой четырехлистник, состоящий из полукругов по сторонам квадрата, при рассмотрении будет обнаружено, что ни одна из дуг не является полукругом, и ни одна из основных фигур не является квадратом.

Последние представляют собой ромбоиды, имеющие самые верхние острые или тупые углы в зависимости от их большего или меньшего размера; и дуги на их сторонах заходят в такие места, какие только могут попасть в углы окружающего параллелограмма, оставляя в каждом из четырех углов промежутки различной формы, каждый из которых заполнен животным. Размер всей панели, таким образом, варьируется, два самых низких из пяти высоких, следующие два коротких, а самый верхний немного выше самого нижнего; в то время как в ходе барельефов, окружающих ворота, называя любой из двух самых низких (которые равны), a , и любой из следующих двух b , и пятый и шестой c и d , затем d (самый большой): $c::c:a::a:b$. Удивительно, насколько изящество целого зависит от этих вариаций.

XXIII. Было сказано, что каждый из углов заполнен животным. Таким образом, в простых заполнениях промежутков между барельефами изображено $70 \times 4 = 280$ животных, все разные. Три из этих интервалов с их животными, действительными размерами и изгибами, нанесенными на камень, я привел на рисунке XIV.



PLATE XIV.—(Page 165—Vol. V.)
SCULPTURES FROM THE CATHEDRAL OF ROUEN.

ТАБЛИЧКА XIV.—(стр. 165—

Т. V.)

Скульптура из Руанского собора.

Я ничего не говорю ни об их общем дизайне, ни о линиях крыльев и чешуи, которые, возможно, за исключением линий центрального дракона, не намного превосходят обычные места хорошей декоративной работы; но в чертах есть признаки продуманности и фантазии, что не является обычным явлением, по крайней мере в наши дни. Верхнее существо слева что-то грызет, форма чего едва прослеживается на изуродованном камне, но оно грызет; и читатель не может не распознать в странно повернутом взгляде выражение, которого, как я думаю, никогда не увидишь, но в глазах собаки, грызущей что-то в шутку и готовящейся с этим покончить: значение взгляда, насколько его можно обозначить простым надрезом резца, можно ощутить, сравнив его с глазами лежащей фигуры справа, в ее мрачном и сердитом взгляде. задумчивый. Очертания этой головы и надвинутая на лоб кепка прекрасны; но есть небольшое прикосновение над рукой, особенно хорошо рассчитанное: парень раздосадован и озадачен своей злобой; его рука сильно прижата к скуле, и от этого надавливания на щеку *сморщивается* под глазом. В целом, действительно, картина выглядит ужасно грубой, если рассматривать ее в масштабе, в котором ее естественно сравнивать с изящными фигурными гравюрами; но если рассматривать ее как простое заполнение проема снаружи ворот собора и как одну из более чем трехсот (поскольку в мою оценку я не включал внешние пьедесталы), она доказывает очень благородную жизнеспособность в искусстве того времени.

XXIV. Я полагаю, что правильный вопрос, касающийся любого орнамента, заключается просто в следующем: было ли это сделано с удовольствием — был ли резчик счастлив, занимаясь этим? Возможно, это самая тяжелая работа из всех возможных, и тем тяжелее, что она приносила столько удовольствия; но она тоже должна была быть счастливой, иначе это была бы не жизнь. Я вряд ли осмелюсь предположить, какую часть тяжелого труда каменщика исключает это условие, но это условие является абсолютным. Недалеко от Руана недавно построена готическая церковь, действительно, довольно мерзкая по своей общей композиции, но чрезмерно богатая деталями; многие детали выполнены со вкусом, и все это, очевидно, сделано человеком, который внимательно изучал старинные работы. Но все это мертво, как листья в декабре; на всем фасаде нет ни одного нежного штриха, ни одного теплого штриха. Люди, которые это сделали, ненавидели это и были благодарны, когда это было сделано. И до тех пор, пока они это делают, они просто украшают ваши стены глиняными фигурами: гирлянды вечнозеленых растений в Père la Chaise - более жизнерадостные украшения. Вы не можете получить это чувство, заплатив за него — за деньги жизнь не купишь. Я даже не уверен, что вы можете получить его, наблюдая за ним или ожидая его. Это правда, что то тут, то там можно найти рабочего, у которого это есть, но он не довольствуется низшей работой — он пробивается вперед, становясь Академиком; и у массы доступных ремесленников пропадает сила — я не знаю, насколько ее можно восстановить: это знаю только я, что все расходы, затрачиваемые на скульптурный орнамент, при нынешнем состоянии этой силы буквально сводятся к Жертвоприношению ради жертвы, или еще хуже. Я полагаю, что единственный доступный нам способ богатого орнамента - это геометрическая цветовая мозаика, и многое из этого может получиться в результате того, что мы будем усердно использовать этот способ дизайна. Но, во всяком случае, одно в наших силах — обойтись без машинного орнамента и чугунных изделий. Все штампованные металлы, и искусственные камни, и имитация дерева, и бронза, по поводу изобретения которых мы слышим ежедневное ликование, все короткие, дешевые и легкие способы делать то, трудность чего делает честь, — это всего лишь множество новых препятствий на нашем и без того перегруженном пути. Они не сделают никого из нас

счастливее или мудрее - они не распространяют ни гордость суждений, ни привилегию наслаждения. Они только сделают нас более поверхностными в нашем понимании, более холодными в наших сердцах и слабыми в нашем уме. И совершенно справедливо. Ибо мы посланы в этот мир не для того, чтобы делать что-то, во что мы не можем вложить свои сердца. Нам нужно выполнять определенную работу ради нашего хлеба насущного, и это нужно делать усердно; другую работу нужно выполнять для нашего удовольствия, и это нужно делать от души: ни то, ни другое не должно выполняться наполовину или посменно, но с желанием; а то, что не стоит этих усилий, не следует делать вообще. Возможно, все, что нам приходится делать, предназначено не более чем для упражнения сердца и воли и бесполезно само по себе; но, во всяком случае, от того, что от этого мало пользы, вполне можно обойтись без этого, если оно не стоит того, чтобы прикладывать к нему наши руки и нашу силу. Не подобает нашему бессмертию позволять себе легкость, несовместимую с его властью, и не допускать, чтобы какие-либо инструменты, без которых он может обойтись, вставали между ним и вещами, которыми он правит: и тот, кто хотел бы создавать творения своего собственного разума любым другим инструментом, кроме своей руки, также, если бы мог, отдал бы точильные органы Небесным ангелам, чтобы облегчить их музыку. В человеческом существовании достаточно мечтаний, достаточно приземленности и достаточно чувственности, чтобы мы не превращали несколько ярких моментов его в механизм; и поскольку наша жизнь в лучшем случае должна быть всего лишь паром, который появляется на короткое время, а затем исчезает, пусть он по крайней мере проявится как облако на Небесной высоте, а не как густая тьма, нависающая над дутьем Печи и вращением Колеса.

ГЛАВА VI.

ЛАМПА ПАМЯТИ.

I. Среди часов своей жизни, о которых автор вспоминает с особой благодарностью, поскольку они были отмечены более чем обычной полнотой радости или ясностью учения, есть один, проведенный несколько лет назад, незадолго до захода солнца, среди изломанных массивов соснового леса, который окаймляет русло Айна, выше деревни Шампаньоль, в Юре. Это место, в котором есть вся торжественность, но нет и намек на дикость Альп; где ощущается великая мощь, начинающая проявляться в земле, и глубокое и величественное согласие в возвышении длинных низких линий поросших соснами холмов; первое звучание этих могучих горных симфоний, которые вскоре еще громче зазвучат и неистово разорвутся на зубчатых стенах Альп. Но их сила пока сдерживается; и далеко идущие хребты пасторальных гор сменяют друг друга, подобно длинной вздыхающей зыби, которая надвигается на спокойные воды какого-то далекого бурного моря. И глубокая нежность пронизывает это бескрайнее однообразие. Разрушительные силы и суровое выражение центральных хребтов одинаково отстранены. Никакие вспаханные морозом, занесенные пылью тропы древнего ледника не тревожат мягкие пастбища Юры; никакие груды развалин не нарушают стройных рядов ее лесов; никакие бледные, оскверненные или яростные реки не прокладывают свои грубые и изменчивые пути среди ее скал. Терпеливо, водоворот за водоворотом, чистые зеленые ручьи выются по своим хорошо знакомым руслам; и под темной тишиной нетронутых сосен год за годом вырастают такие радостные цветы, каких я не знаю среди всех благословений земли. К тому же была весна; и все они распускались гроздьями, переполненные любовью; места хватало всем, но они

придавали своим листьям всевозможные странные формы только для того, чтобы быть ближе друг к другу. Там были лесные анемоны, звезда за звездой, время от времени превращающиеся в туманности; и там были оксалисы, отряд за отрядом, похожие на девственные шествия Муа—де-Мари, темные вертикальные расщелины в известняке, забитые ими, как тяжелым снегом, и увитые по краям плющом - плющом таким же легким и прекрасным, как виноградная лоза; и время от времени на солнечных местах появлялись голубые заросли фиалок и колокольчиков коровьяка; а на более открытой почве - вика, окопник и мезереон. , и маленькие сапфировые бутоны *Polygala Alpina*, и лесная земляника, всего один-два цветка, все они осыпаны золотистой мягкостью глубокого, теплого, янтарного цвета мха. Вскоре я очутился на краю оврага; торжественное журчание его вод внезапно донеслось снизу, смешиваясь с пением дроздов среди сосновых ветвей; а на противоположной стороне долины, окруженной со всех сторон серыми известняковыми утесами, ястреб медленно парил над ними, почти касаясь их крыльями, и тени сосен мерцали на его оперении сверху; но с высоты ста саженей под его грудью, а извилистые заводи зеленой реки скользили и скользили по воде. головокружительно сверкая под ним, их пенные шары двигались вместе с ним, когда он летел. Было бы трудно представить себе сцену, менее зависимую от какого-либо другого интереса, чем ее собственная уединенная и серьезная красота; но автор хорошо помнит внезапную пустоту и холод, охватившие его, когда он попытался, чтобы точнее добраться до источников ее впечатляющей, представить ее на мгновение сценой в каком-нибудь аборигенном лесу Нового Континента. Цветы в одно мгновение утратили свой свет, река - свою музыку¹⁵; холмы стали гнетуще пустынными; тяжесть в ветвях потемневшего леса показала, насколько их былая мощь зависела от жизни, которая им не принадлежала, насколько слава нетленного или постоянно обновляющегося творения отражается в вещах, более дорогих в их памяти, чем оно, в его обновлении. Эти вечно распускающиеся цветы и вечно текущие ручьи были окрашены в глубокие цвета человеческой выносливости, отваги и добродетели; а гребни соболиных холмов, вырисовывающиеся на фоне вечернего неба, пользовались более глубоким почитанием, потому что их далекие тени падали на восток, на железную стену Жу и четырехугольную крепость Грансон.

II. Именно к архитектуре как средоточию и защитнице этого священного влияния мы должны относиться с наибольшей серьезностью. Мы можем жить без нее и поклоняться без нее, но мы не можем помнить без нее. Как холодна вся история, как безжизненны все образы по сравнению с тем, что пишет живая нация и что запечатлено на нетленном мраморе! сколько страниц сомнительных записей мы не могли бы часто оставлять без внимания ради нескольких камней, брошенных один на другой! Честолюбивые устремления древних строителей Вавилона были хорошо направлены в этом мире: есть только два сильных победителя человеческой забывчивости, Поэзия и Архитектура; и последняя в некотором роде включает в себя первую и более могущественна в своей реальности; хорошо иметь не только то, о чем думали и чувствовали люди, но и то, к чему прикасались их руки, и что творила их сила, и что видели их глаза во все дни своей жизни. Эпоха Гомера окружена тьмой, сама его личность - сомнением. Не так обстояло дело с Периклом: и близок день, когда мы признаемся, что узнали о Греции больше по разрушенным фрагментам ее скульптуры, чем даже от ее сладкозвучных певцов или историков-воинов. И если действительно есть какая-то польза в нашем знании прошлого или какая-то радость от мысли, что о нас будут помнить в будущем, которая может придать сил нынешним усилиям или терпения нынешней стойкости, то в отношении национальной архитектуры есть две обязанности, важность которых невозможно переоценить: первая -

сделать архитектуру дня исторической; и, вторая, сохранить как самое ценное из наследий прошлых эпох.

III. Именно в первом из этих двух направлений Память действительно можно назвать Шестым Светильником архитектуры; ибо именно становясь мемориальными или монументальными, гражданские и бытовые здания достигают истинного совершенства; и это отчасти потому, что они, с такой точки зрения, построены более устойчивым образом, а отчасти потому, что их украшения, следовательно, оживляются метафорическим или историческим значением.

Что касается домашних построек, то всегда должно быть определенное ограничение взглядов такого рода как в силе, так и в сердцах людей; и все же я не могу не считать дурным признаком народа, когда его дома строятся так, чтобы прослужить только одному поколению. В доме хорошего человека есть святость, которая не может быть восстановлена в каждом многоквартирном доме, возвышающемся на его руинах: и я верю, что хорошие люди, как правило, чувствовали бы это; и что, проведя свою жизнь счастливо и с честью, они были бы опечалены при мысли о том, что место их земной обители, которое видело и, казалось, почти сочувствовало всей их чести, их радости или их страданиям, — что это, со всеми свидетельствами о них и обо всех материальных вещах, которые они любили и которыми управляли, и наложило отпечаток на них самих. — должны были быть сметены, как только для них освободилось место в могиле; что к ним не проявляли никакого уважения, не испытывали к ним привязанности, что их дети не извлекли из этого ничего хорошего; что, хотя в церкви был памятник, в их сердце и доме не было теплого памятника им; что все, чем они когда-либо дорожили, было презираемо, а места, которые приютили и утешили их, были обращены в прах. Я говорю, что хороший человек побоялся бы этого; и что гораздо больше хороший сын, благородный потомок побоялся бы поступить так с домом своего отца. Я говорю, что если бы люди действительно жили как люди, их дома были бы храмами — храмами, которым мы вряд ли осмелились бы причинить вред, и то, что нам позволили бы жить в них, сделало бы нас святыми; и должно произойти странное исчезновение естественной привязанности, странное неблагодарность ко всему, что дали дома и чему научили родители, странное сознание того, что мы были неверны чести наших отцов, или что наша собственная жизнь не такова, чтобы делать наши жилища священными для наших детей, когда каждый человек хотел бы строить для себя, и строить только для маленькой революции в своей собственной жизни. И я смотрю на те жалкие конкреции извести и глины, которые возникают в заплесневелом развязности из замешивают поля о нашей столице—на тех, тонкая, шатается, foundationless оболочек щепки и имитировал камень—на тех мрачных рядов закреплены мелкие, одинаково, без различия и без общения, как одиночное, так как похожие—не только с нерадивого отвращение обиженного глаз, а не только со скорбью за поруганную пейзаж, но тягостное предчувствие, что корни нашего национального величия, должно быть, глубоко язвах, когда они так слабо ударил в родной земле; что те, безутешными и unhonored жилища признаки большого и распространять дух недовольства народа; что они обозначают время, когда каждый человек стремиться, чтобы быть в некоторых более возвышенных сферах, чем его естественное явление, и каждый человек в прошлой жизни его привычным презрением; когда мужчины строят в надежде оставить места, которые они построили, и жить в надежде забыть те годы, что они жили; когда комфорт, мир, религия домой перестали ощущаться; и переполненных многоквартирных домов борьба и беспокойная населения отличаются от палатках арабов или цыган по их менее здоровыми открытость воздух небес, и счастливым местом их месте Земли; по их жертву свободы без обрести покоя и стабильности без перемен.

IV. Это не незначительное, не бесследное зло: оно зловеще, заразительно и изобилует другими недостатками и несчастьями. Когда люди не любят свои очаги и не почитают свои пороги, это признак того, что они обесчестили и то, и другое и что они никогда не признавали истинной универсальности того христианского богослужения, которое действительно должно было заменить идолопоклонство, но не благочестие язычников. Наш Бог - домашний Бог, так же как и небесный; У Него есть жертвенник в жилище каждого человека; пусть люди смотрят на него, когда они слегка разламывают его и высыпают пепел. Это не вопрос простого зрительного восторга, это не вопрос интеллектуальной гордости или развитого критического воображения, как и с каким аспектом долговечности и завершенности должны быть возведены внутренние здания нации. Это одна из тех моральных обязанностей, которой нельзя пренебрегать более безнаказанно, потому что восприятие ее зависит от тонко настроенной и уравновешенной добросовестности, - строить наши жилища с заботой, терпением, любовью и прилежным завершением, и с расчетом на их продолжительность, по крайней мере, на такой период, который, как можно предположить, при обычном ходе национальных революций, вероятно, распространяется на полное изменение направления местных интересов. По крайней мере, это; но было бы лучше, если бы во всех возможных случаях люди строили свои собственные дома в масштабе, соизмеримом скорее с их состоянием в начале, чем с их достижениями в конце их мирской карьеры; и строили их так, чтобы они простояли столько, сколько, как можно надеяться, выдержит самая сильная человеческая работа; рассказывая своим детям, кем они были и из чего, если бы им было позволено, они выросли. И когда дома строятся таким образом, мы можем получить ту истинную домашнюю архитектуру, начало всего остального, которая не брезгает относиться с уважением и вдумчивостью как к маленькому жилью, так и к большому, и которая с достоинством довольного мужчины облачает ограниченность мирских обстоятельств.

V. Я смотрю на этот дух благородства, гордости, мирного самообладания, на эту неизменную мудрость довольной жизни как на, вероятно, один из главных источников огромной интеллектуальной мощи во все века и, бесспорно, как на самый изначальный источник великой архитектуры старой Италии и Франции. По сей день интерес к их прекраснейшим городам зависит не от изолированного богатства дворцов, а от бережного и изысканного убранства даже самых маленьких многоквартирных домов их славных эпох. Самым изысканным произведением архитектуры Венеции является небольшой дом в начале Большого канала, состоящий из первого этажа и двух этажей над ним, с тремя окнами в первом и двумя во втором. Многие из самых изысканных зданий расположены на более узких каналах и не имеют больших размеров. Одно из самых интересных произведений архитектуры пятнадцатого века в Северной Италии - небольшой дом на глухой улочке за рыночной площадью Виченцы; на нем стоит дата 1481 года и девиз: *Il. n'est. poza. sans. эpine*; в нем также только первый этаж и два этажа, по три окна в каждом, разделенные богатой цветочной росписью, и балконы, поддерживаемые, центральный - орлом с распростертыми крыльями, боковые - крылатыми грифонами, стоящими на роге изобилия. Идея о том, что дом должен быть большим, чтобы быть хорошо построен, в целом относится к современности и параллельна идее о том, что ни одна картина не может быть исторической, за исключением картины размера, допускающего фигуры больше, чем в натуре.

VI. Тогда я хотел бы, чтобы наши обычные жилые дома были построены на века и чтобы они были прекрасными; настолько богатыми и полными приятности, насколько это возможно, внутри и снаружи; насколько они похожи друг на друга по стилю и манерам, я скажу сейчас, в другой главе; но, во всяком случае, с такими различиями, которые могли бы соответствовать характеру и занятиям каждого человека и частично его истории. Это право на дом, как я полагаю,

принадлежит его первому строителю и должно уважаться его детьми; и было бы хорошо, если бы местами были оставлены пустые камни, на которых было бы начертано краткое изложение его жизни и пережитого, превратив таким образом жилище в своего рода памятник и развив в более систематическую назидательность тот добрый обычай, который издревле был всеобщим и который все еще сохраняется среди некоторых швейцарцев и немцев, - признавать милость Божьего разрешения построить тихое место отдыха и владеть им, в таких приятных словах, которые вполне могут завершить наш разговор об этих вещах. . Я снял их с фасада коттеджа, недавно построенного среди зеленых пастбищ, которые спускаются от деревни Гриндельвальд к нижнему леднику:

"Mit herzlichem Vertrauen
Hat Johannes Mooter und Maria Rubi
Dieses Haus bauen lassen.
Der liebe Gott woll uns bewahren
Vor allem Unglück und Gefahren,
Und es in Segen lassen stehn
Auf der Reise durch diese Jammerzeit
Nach dem himmlischen Paradiese,
Wo alle Frommen wohnen,
Da wird Gott sie belohnen
Mit der Friedenskrone
Zu alle Ewigkeit."

VII. В общественных зданиях историческое назначение должно быть еще более определенным. Одно из преимуществ готической архитектуры — я использую слово "готическая" в самом широком смысле в отличие от классической, — заключается в том, что она допускает совершенно неограниченное богатство записей. Его мельчайшие и многочисленные скульптурные украшения позволяют выразить, символически или буквально, все, что необходимо знать о национальных чувствах или достижениях. Действительно, обычно требуется больше украшений, чем может принять столь возвышенный характер; и многое, даже в самые вдумчивые периоды, предоставлялось свободе фантазии или сводилось к простому повторению какой-нибудь национальной символики. Однако, как правило, неразумно даже в простом поверхностном орнаменте отказываться от силы и привилегии разнообразия, которые допускает дух готической архитектуры; гораздо более важно в важных элементах — капителях колонн или выступах и струнных рядах, как, конечно, во всех признанных барельефах. Лучше самая грубая работа, рассказывающая историю или фиксирующая факт, чем самая богатая, лишенная смысла. На великих гражданских зданиях не должно быть ни единого украшения без какого-либо интеллектуального умысла. Реальное представление истории в наше время было остановлено трудностью, действительно незначительной, но стойкой: трудностью с неуправляемым костюмом; тем не менее, при достаточно смелом творческом подходе и откровенном использовании символов все подобные препятствия могут быть преодолены; возможно, не в той степени, которая необходима для создания удовлетворительной скульптуры самой по себе, но, во всяком случае, настолько, чтобы позволить ей стать грандиозным и

выразительным элементом архитектурной композиции. Возьмем, к примеру, управление капителями дворца дождей в Венеции. История как таковая действительно была доверена художникам его интерьера, но каждая капитель его аркад была наполнена смыслом. Большая скульптура, краеугольный камень всего комплекса, рядом с входом, была посвящена символизированию Абстрактного правосудия; над ней находится скульптура Суда Соломона, примечательная прекрасным подчинением своего обращения декоративному назначению. Фигуры, если бы сюжет был полностью составлен из них, неловко прервали бы линию угла и уменьшили бы его кажущуюся силу; и поэтому посреди них, совершенно не имея к ним отношения, и действительно фактически между палачом и заступающейся матерью, возвышается ребристый ствол массивного дерева, которое поддерживает и продолжает стержень угла, и листья которого сверху затевают и обогащают целое. Столица внизу украшена среди листвы фигурой Правосудия на троне: Траян вершит правосудие над вдовой, Аристотель "че умирает легче" и один или два других сюжета, ныне неразборчивых из-за ветхости. Заглавные буквы, следующие по порядку, последовательно обозначают добродетели и пороки, как сохраняющие или разрушающие национальный мир и могущество, и завершаются Верой с надписью "Fides optima in Deo est". На противоположной стороне столицы видна фигура, поклоняющаяся солнцу. После них одна или две капители причудливо украшены птицами (фото V.), а затем идут серии, представляющие сначала различные фрукты, затем национальные костюмы, а затем животных различных стран, подвластных венецианскому правлению.

VIII. Теперь, не говоря уже о каком-либо более важном общественном здании, давайте представим наш собственный Дом Индии, украшенный таким образом исторической или символической скульптурой: сначала массивно построенный; затем украшенный барельефами наших индийских битв, украшенный резьбой в виде восточной листвы или инкрустированный восточными камнями; а наиболее важные элементы его убранства состоят из групп индийской жизни и ландшафтов и ярко выражают фантазии индуистского культа в их подчинении Кресту. Разве одна такая работа не была бы лучше тысячи историй? Если, однако, у нас нет изобретательности, необходимой для таких усилий, или если, что, вероятно, является одним из самых благородных оправданий, которые мы можем предложить для нашей несостоятельности в таких вопросах, нам доставляет меньше удовольствия говорить о себе, даже о мраморе, чем континентальным нациям, по крайней мере, у нас нет оправдания недостаточной тщательности в отношении элементов, обеспечивающих долговечность здания. И поскольку этот вопрос представляет большой интерес в его связи с выбором различных способов декорирования, необходимо будет остановиться на нем более подробно.

IX. Можно предположить, что благожелательное отношение и цели людей в массах редко выходят за рамки их собственного поколения. Они могут смотреть на потомство как на аудиторию, могут надеяться на его внимание и добиваться его похвалы: они могут надеяться на признание им непризнанных заслуг и требовать от него справедливости в отношении современных несправедливостей. Но все это простой эгоизм и не предполагает ни малейшего отношения к интересам тех, за счет числа которых мы хотели бы расширить круг наших льстецов и чьим авторитетом мы бы с радостью поддержали наши ныне оспариваемые притязания. Идея самоотречения ради потомства, практики нынешней экономии ради еще не родившихся должников, посадки лесов, чтобы наши потомки могли жить в их тени, или возведения городов для заселения будущих наций, я полагаю, никогда не занимала эффективного места среди публично признанных мотивов усилий. И все же это не меньшие наши обязанности; и наша роль на земле не будет должным образом поддерживаться, если в круг нашей предполагаемой

и осознанной полезности не войдут не только спутники, но и преемники нашего паломничества. Бог одолжил нам землю для нашей жизни; это великое достижение. Это в такой же степени принадлежит тем, кто придет после нас, и чьи имена уже записаны в книге творения, как и нам самим; и мы не имеем права, что бы мы ни делали или чем бы ни пренебрегали, подвергать их ненужным наказаниям или лишать их благ, которые в нашей власти было завещать. И это тем более, что одним из обязательных условий человеческого труда является то, что полнота плодов пропорциональна времени между посевом семян и сбором урожая; и что, следовательно, в целом, чем дальше мы ставим нашу цель и чем меньше желаем самим быть свидетелями того, ради чего мы трудились, тем шире и богаче будет мера нашего успеха. Люди не могут принести пользу тем, кто с ними, так же, как они могут принести пользу тем, кто придет после них; и из всех кафедр, с которых когда-либо раздавался человеческий голос, нет ни одной, с которой он доносился бы так далеко, как из могилы.

X. На самом деле, в этом отношении нет никаких нынешних потерь для будущего. Каждое человеческое действие обретает честь, благодать, все истинное великолепие благодаря своему отношению к грядущему. Именно дальновидность, спокойное и уверенное терпение превышает всех других качеств отделяют человека от человека и приближают его к его Создателю; и нет ни действия, ни искусства, величие которых мы не могли бы измерить этим тестом. Поэтому, когда мы строим, давайте думать, что мы строим вечно. Пусть это будет не для сиюминутного удовольствия и не только для сиюминутного использования; пусть это будет такая работа, за которую наши потомки будут благодарны нам, и давайте думать, кладя камень за камнем, что придет время, когда эти камни будут считаться священными, потому что к ним прикасались наши руки, и что люди скажут, глядя на их труд и созданную сущность: "Смотрите! это сделали для нас наши отцы". Ибо, поистине, величайшая слава здания не в его камнях и не в его золоте. Его слава в его Возрасте и в том глубоком чувстве красноречия, сурового наблюдения, таинственного сочувствия, нет, даже одобрения или осуждения, которое мы ощущаем в стенах, которые уже давно омыты проходящими волнами человечества. Именно в их непреходящем свидетельстве против людей, в их спокойном контрасте с преходящим характером всего сущего, в силе, которая со сменой времен года, упадком и рождением династий, изменением лика земли и пределов морей сохраняет свою скульптурную форму в течение непреодолимого времени, связывает забытые и последующие эпохи друг с другом и наполовину составляет идентичность, поскольку концентрирует симпатии наций; именно в этом золотом пятне времени мы должны искать истинный свет, и цвет, и драгоценность мира. архитектура; и только после того, как здание приобретет этот характер, пока ему не будет доверена слава и освящены деяния людей, пока его стены не станут свидетелями страданий, а его колонны не поднимутся из тени смерти, его существование, каким бы длительным оно ни было, чем существование природных объектов окружающего его мира, может быть наделено хотя бы тем, чем они обладают в плане языка и жизни.

XI. Итак, в течение этого периода мы должны строить; на самом деле, не отказывая себе в удовольствии от текущего завершения и не колеблясь следовать тем чертам характера, которые могут зависеть от тонкости исполнения, до наивысшего совершенства, на которое они способны, даже если мы знаем, что с течением лет такие детали должны разрушиться; но заботясь о том, чтобы для работы такого рода мы не жертвовали долговечными качествами и чтобы здание не зависело в своей впечатляющей от чего-либо скоропортящегося. Это, действительно, было бы законом хорошей композиции при любых обстоятельствах, поскольку расположение больших масс всегда является вопросом большей важности, чем обработка

меньших; но в архитектуре в самой этой обработке есть много такого, что искусно или иным образом пропорционально ее справедливому учету вероятных последствий времени: и (что еще более важно учитывать) в самих этих эффектах есть красота, которую ничто другое не может заменить, и с которой мудро советоваться и желать ее. Ибо, хотя до сих пор мы говорили только о чувстве возраста, в его признаках заключена подлинная красота, столь значительная, что нередко становилась предметом особого выбора определенных школ искусства и придавала этим школам характер, обычно и в общих чертах выражаемый термином "живописный". Для нашей настоящей цели имеет некоторое значение определить истинное значение этого выражения, как оно сейчас обычно используется; ибо из этого использования следует развить принцип, который, хотя и был оккультной основой много истинного и справедливого в нашем суждении об искусстве, никогда не был понят настолько, чтобы стать определенно полезным. Вероятно, ни одно слово в языке (за исключением теологических выражений) не было предметом столь частых или столь продолжительных споров; и все же ни одно не оставалось более расплывчатым в своем принятии, и мне кажется, что представляет немалый интерес исследовать сущность той идеи, которую все ощущают и (по видимости) относят к подобным вещам, и все же каждая попытка определить которую, как я полагаю, заканчивалась либо простым перечислением эффектов и объектов, к которым был прикреплен этот термин, либо попытками абстрагирования, более явно необоснованными, чем любые, которые позорили метафизические исследования по другим предметам. . Один недавний искусствовед, например, серьезно выдвинул теорию о том, что сущность живописного заключается в выражении "всеобщего упадка". Было бы любопытно увидеть результат попытки проиллюстрировать эту идею живописности на картине с увядшими цветами и гниющими фруктами, и столь же любопытно проследить этапы любого рассуждения, которое, согласно такой теории, должно объяснить живописность осленка в отличие от жеребенка лошади. Но есть много оправданий даже для самой полной неудачи в исследованиях такого рода, поскольку предмет действительно является одним из самых неясных из всех, которые могут быть законно представлены человеческому разуму; и сама идея настолько разнообразна в умах разных людей в зависимости от их предметов изучения, что нельзя ожидать, что ни одно определение не охватит более определенного числа ее бесконечно множасьих форм.

XII. Однако тот особый характер, который отделяет живописное от характеров субъектов, принадлежащих к высшим областям искусства (и это все, что необходимо определить для нашей настоящей цели), может быть выражен кратко и решительно. Живописность, в этом смысле, является *Паразитической Возвышенностью*. Конечно, всякое возвышенное, так же как и всякая красота, в простом этимологическом смысле живописно, то есть годится для того, чтобы стать предметом картины; и всякое возвышенное, даже в том особом смысле, который я пытаюсь развить, живописно в противоположность красоте; то есть в сюжете Микеланджело больше живописности, чем в творчестве Перуджино, пропорционально преобладанию возвышенного элемента над прекрасным. Но тот характер, чрезмерное стремление к которому, как обычно признается, унижает искусство, - это *паразитическая возвышенность*; т.е. возвышенность, зависящая от случайностей или от наименее существенных признаков объектов, которым она принадлежит; и живописность *отчетливо развивается в точности пропорционально удаленности от центра мысли тех черт характера, в которых обнаруживается возвышенность*. Следовательно, для живописности необходимы две идеи: первая — идея возвышенности (ибо чистая красота вовсе не живописна и становится таковой только тогда, когда к ней примешивается элемент возвышенного), и вторая - подчиненное или

паразитическое положение этой возвышенности. Следовательно, конечно, какие бы черты линии, тени или выражения ни были производящими возвышенность, они станут производящими живописность; что это за черты, я постараюсь подробно показать позже; но среди тех, которые общепризнанны, я могу назвать угловатые и ломаные линии, энергичные противопоставления света и тени, а также серьезный, глубокий или резко контрастирующий цвет; и все это в еще большей степени эффективно, когда благодаря сходству или ассоциации они напоминают нам объекты, у которых существует истинная и существенная ограниченность, например, скалы или горы, или штормовой ветер. облака или волны. Теперь, если эти персонажи или любые другие, обладающие более высоким и абстрактным величием, находятся в самом сердце и субстанции того, что мы созерцаем, поскольку величие Микеланджело зависит от выражения душевного характера в его фигурах гораздо больше, чем даже от благородных линий их расположения, искусство, представляющее такие персонажи, нельзя назвать живописным по праву: но если они проявляются в случайных или внешних качествах, результатом будет особая живописность.

XIII. Так, при изображении черт человеческого лица Франчия или Анджелико тени используются только для того, чтобы полностью прочувствовать контуры черт; и исключительно на эти черты направлены мысли наблюдателя (то есть на существенные черты изображаемого предмета). Вся мощь и все величие покоятся на них; тени используются только ради придания очертаний. Напротив, у Рембрандта, Сальватора или Караваджо черты используются *ради теней*; и внимание направлено, и сила художника обращена к персонажам, случайным светотеням, отбрасываемым на эти черты или вокруг них. В случае Рембрандта, кроме того, часто присутствует существенная возвышенность в изобретении и выражении, и всегда высокая степень ее проявляется в самом свете и тени; но по большей части это паразитическая или привитая возвышенность в отношении предмета картины, и, пока что, живописная.

XIV. Опять же, при оформлении скульптур Парфенона тень часто используется в качестве темного поля, на котором прорисовываются формы. Это заметно в метопах, и, должно быть, почти в той же степени это было и во фронте. Но использование этой тени исключительно для того, чтобы показать границы фигур; и именно *к их линиям*, а не к очертаниям теней за ними, обращены искусство и глаз. Сами фигуры изображены, насколько это возможно, при полном освещении, чему способствуют яркие отражения; они нарисованы точно так же, как на вазах - белые фигуры на темном фоне; и скульпторы обошлись без всех теней или даже изо всех сил пытались избежать их, которые не были абсолютно необходимы для объяснения формы. Напротив, в готической скульптуре тень сама становится предметом размышлений. Считается, что это темный цвет, который должен быть скомпонован в определенные приятные массы; фигуры очень часто делаются даже подчиненными расположению его частей: и их костюм обогащается за счет форм под ним, чтобы увеличить сложность и разнообразие оттенков. Таким образом, как в скульптуре, так и в живописи существуют две в некотором роде противоположные школы, из которых одна изучает в качестве предмета существенные формы вещей, а другая - случайные блики и тени на них. Существуют различные степени их противоположности: средние ступени, как в творчестве Корреджо, и все степени благородства и деградации в различных манерах; но одна школа всегда признается чистой, а другая - живописной. Фрагменты живописной трактовки можно найти в греческих работах, а чистой и нехудожественной - в готических; и в тех и в других есть бесчисленные примеры, особенно в работах Микеланджело, в которых тени становятся ценными средствами выражения и, следовательно, занимают место среди существенных характеристик. В эти многочисленные

различия и исключения я не могу сейчас вдаваться, желая лишь доказать широкую применимость общего определения.

XV. И снова будет обнаружено, что различие существует не только между формами и оттенками как объектами выбора, но и между существенными и несущественными формами. Одно из главных различий между драматической и живописной школами скульптуры заключается в обработке волос. Художники времен Перикла рассматривали его как нарост, ¹⁶ обозначенный немногочисленными и грубыми линиями и во всех деталях подчиненный главенству черт и личности. Нет необходимости доказывать, насколько это была художественная, а не национальная идея. Нам достаточно вспомнить о занятиях лакедемонян, о которых сообщил персидский шпион вечером накануне битвы при Фермопилах, или взглянуть на любое гомеровское описание идеальной формы, чтобы увидеть, насколько чисто *скульптурным* был закон, уменьшавший отметины на волосах, чтобы из-за необходимого недостатка материала они не мешали четкости личных форм. Напротив, в более поздней скульптуре волосам уделяется чуть ли не основное внимание мастера; и хотя черты лица и конечности выполнены неуклюже и прямолинейно, волосы завиты и скручены, вырезаны в виде смелых и темных выступов и уложены в массы, искусно украшенные орнаментом: в линиях и светотени этих масс есть истинное величие, но в отношении изображаемого существа они паразитичны и потому живописны. В том же смысле мы можем понимать применение этого термина к современной живописи животных, отличающейся особым вниманием к цветам, блеску и текстуре кожи; это определение применимо не только к искусству. У самих животных, когда их величие зависит от их мускульных форм или движений, или необходимых и главных атрибутов, как, возможно, в большей степени, чем у всех других лошадей, мы не называем их живописными, но считаем их особенно подходящими для ассоциации с чисто историческим предметом. В точности по мере того, как их величественный характер переходит в наросты — в гриву и бороду, как у льва, в рога, как у оленя, в косматую шкуру, как в приведенном выше примере с осленком, в пестроту, как у зебры, или в оперение, — они становятся живописными, и таковыми в искусстве являются в точности по мере того, как выделяются эти наросты. Часто бывает наиболее целесообразно, чтобы они выделялись; часто в них присутствует высшая степень величия, как в изображениях леопарда и кабана; и в руках таких людей, как Тинторет и Рубенс, такие атрибуты становятся средством углубления самых высоких и идеальных впечатлений. Но живописное направление их мыслей всегда отчетливо узнаваемо, как цепляющееся за поверхность, за менее существенный характер, и как развивающееся из этого величие, отличное от величия самого создания; величие, которое в некотором роде является общим для всех объектов творения и одинаковым в составляющих его элементах, ищется ли оно в расщелинах и складках лохматой шерсти, или в пропастях и разломах скал, или в нависающих зарослях или склонах холмов, или в чередовании веселости и уныния в пестроте окружающего мира. о раковине, шлейфе или облаке.

XVI. Теперь, возвращаясь к нашей непосредственной теме, так получилось, что в архитектуре сверхиндуцированная и случайная красота чаще всего несовместима с сохранением первоначального характера, и поэтому живописное ищут в руинах и предполагают, что оно состоит в упадке. Принимая во внимание, что даже при таком стремлении оно заключается в простом величии разрывов, трещин, пятен или растительности, которые ассимилируют архитектуру с творением Природы и придают ей те оттенки и формы, которые повсеместно нравятся человеческому глазу. Поскольку это сделано, несмотря на исчезновение истинных черт архитектуры, она живописна, и художник, который смотрит на стебель плюща, а не на

стержень колонны, осуществляет более смелую свободу, чем выбор униженного скульптора, использующего волосы вместо лица. Но, насколько это можно совместить с присущим характерным чертам, живописное или внешнее величие архитектуры несет в себе как раз ту благородную функцию, которую выполняет любой другой объект вообще, что она является показателем возраста, того, в чем, как было сказано, состоит величайшая слава здания; и, следовательно, внешние признаки этой славы, обладающие силой и предназначением, превосходящими любую принадлежность к их простой чувственной красоте, могут рассматриваться как занимающие место среди чистых и существенных характеристик; на мой взгляд, настолько существенных, что я думаю, здание нельзя считать в расцвете сил до четырех или пяти лет. над ним прошли столетия; и что весь выбор и расположение его деталей должны соответствовать их внешнему виду после этого периода, так что не должно быть допущено ни одного, которое могло бы понести материальный ущерб либо из-за атмосферных воздействий, либо из-за механической деградации, которая потребовалась бы по истечении такого периода.

XVII. В мои намерения не входит вдаваться в какие-либо вопросы, связанные с применением этого принципа. Они представляют слишком большой интерес и сложность, чтобы их можно было даже затронуть в моих нынешних рамках, но в целом следует отметить, что те стили архитектуры, которые живописны в том смысле, который выше был объяснен относительно скульптуры, то есть украшение которых зависит от расположения точек тени, а не от чистоты очертаний, не страдают, а обычно приобретают богатство эффекта, когда их детали частично стираются; следовательно, такие стили, в первую очередь стиль французской готики, всегда следует использовать, когда используемые материалы подвержены разрушению, такие как кирпич, песчаник или мягкий известняк; стили, в какой бы степени они ни зависели от чистоты линий, такие как итальянская готика, должны в основном выполняться из твердых и не поддающихся разложению материалов, таких как гранитный серпантин или кристаллический мрамор. Не может быть никаких сомнений в том, что природа доступных материалов повлияла на формирование обоих стилей; и это должно еще более авторитетно определять наш выбор любого из них.

XVIII. В мои нынешние планы не входит подробно рассматривать вторую главу долга, о которой я говорил выше; сохранение архитектуры, которой мы обладаем; но несколько слов могут быть прощены, поскольку они особенно необходимы в наше время. Ни общественность, ни те, кто заботится об общественных памятниках, не понимают истинного значения слова "*реставрация*". Это означает самое полное разрушение, которому может подвергнуться здание: разрушение, от которого невозможно собрать никаких остатков; разрушение, сопровождаемое ложным описанием разрушенной вещи. Не давайте обманывать себя в этом важном вопросе; это *невозможно*, так же невозможно, как воскрешать мертвых, восстанавливать что-либо, что когда-либо было великим или прекрасным в архитектуре. То, на чем я выше настаивал как на жизни целого, тот дух, который дается только рукой и глазом рабочего, никогда не может быть возвращено. Другой дух может быть вселен в другое время, и тогда это будет новое здание; но дух умершего рабочего нельзя вызвать и приказывать направлять другие руки и другие мысли. А что касается прямого и простого копирования, то оно практически невозможно. Какое может быть копирование поверхностей, которые были изношены на полдюйма? Вся отделка работы заключалась в отсутствующих полдюймах; если вы пытаетесь восстановить эту отделку, вы делаете это предположительно; если вы копируете то, что осталось, допуская возможную точность (и какая осторожность, бдительность или затраты могут обеспечить это?), чем новая работа лучше старой? В старом *какая-то* жизнь,

какой-то таинственный намек на то, чем он был и чего лишился; какая-то сладость в нежных линиях, оставленных дождем и солнцем. В грубой твердости новой резьбы не может быть ничего подобного. Посмотрите на животных, которых я привел на рисунке 14, как пример живой работы, и предположите, что отметины на чешуе и шерсти когда-то стерлись, или морщины на бровях, и кто когда-нибудь восстановит их? Первый шаг к реставрации (я видел это снова и снова, видел это в баптистерии Пизы, видел это в Каса д'Оро в Венеции, видел это в соборе Лизье) - это разобрать старую работу на куски; второй обычно заключается в создании самой дешевой и низменной имитации, которая может ускользнуть от внимания, но во всех случаях, какой бы тщательной и кропотливой она ни была, все же имитация, холодная модель тех частей, которые можно смоделировать, с гипотетическими дополнениями; и мой опыт пока что снабдил меня необходимыми знаниями. только в одном случае, во Дворце правосудия в Руане, была достигнута или даже предпринята попытка достичь даже этой предельной степени точности, какая только возможна.

XIX. Тогда не будем говорить о восстановлении. Все это Ложь от начала до конца. Вы можете сделать модель здания, как вы можете сделать из трупа, и в вашей модели может быть оболочка старых стен, как в вашем слепке может быть скелет, каких преимуществ я не вижу и не забочусь; но старое здание разрушено, и это более тотально и безжалостно, чем если бы оно превратилось в кучу пыли или расплавилось в глиняную массу: из опустошенной Ниневии извлечено больше, чем когда-либо будет извлечено из восстановленного Милана. Но, как говорят, может возникнуть необходимость в восстановлении! Согласен. Посмотри необходимости прямо в лицо и пойми ее на ее собственных условиях. Это необходимость разрушения. Примите это как таковое, разрушите здание, разбросайте его камни по заброшенным углам, сделайте из них балласт или известковый раствор, если хотите; но делайте это честно, а не устраивайте на их месте Ложь. И посмотрите этой необходимости в лицо до того, как она наступит, и вы сможете предотвратить ее. Принцип современности (принцип, которому, я полагаю, по крайней мере во Франции, *систематически следуют каменщики*, чтобы найти себе работу, подобно тому, как аббатство Сент-Уэн было снесено городскими властями за то, что они дали работу нескольким бродягам) состоит в том, чтобы сначала пренебречь зданиями, а потом их восстанавливать. Должным образом ухаживайте за своими памятниками, и вам не нужно будет их реставрировать. Несколько листов свинца, вовремя положенных на крышу, несколько сухих листьев и палок, вовремя выметенных из водоема, спасут и крышу, и стены от разрушения. Наблюдайте за старым зданием с трепетной заботой; охраняйте его, насколько это возможно, и *любой* ценой от любого влияния ветхости. Пересчитайте его камни, как драгоценности короны; установите вокруг него стражу, как у ворот осажденного города; скрепите его железом там, где он расшатывается; укрепите его деревом там, где он приходит в негодность; не заботьтесь о неприглядности помощи; лучше костыль, чем потерянная конечность; и делайте это нежно, благоговейно и постоянно, и многие поколения еще родятся и уйдут из жизни под его сенью. Его злой день должен, наконец, наступить; но пусть он наступит открыто, и пусть никакая позорная и фальшивая замена не лишит его памяти похоронных бюро.

XX. О более бессмысленных или невежественных разрушениях говорить бесполезно; мои слова не дойдут до тех, кто их совершает, и все же, услышано это или нет, я не должен оставлять невысказанной истину, что опять-таки не вопрос целесообразности или чувства, сохраним ли мы здания прошлых времен или нет. *Мы не имеем никакого права прикасаться к ним.* Они не наши. Они принадлежат частично тем, кто их построил, а частично всем поколениям

человечества, которые последуют за нами. У мертвых все еще есть на них свои права: то, ради чего они трудились, восхваление достижений или выражение религиозных чувств, или что бы там еще ни было, что в этих зданиях они намеревались сделать постоянным, мы не имеем права уничтожать. То, что мы сами построили, мы вольны разрушить; но на то, чему другие люди отдали свои силы, богатство и жизнь, их право не переходит с их смертью; еще меньше права на использование того, что они оставили, принадлежит только нам. Это принадлежит всем их преемникам. В дальнейшем это может стать предметом скорби или причинением вреда миллионам людей из-за того, что мы руководствовались нашими нынешними удобствами, разрушая те здания, без которых мы решили обойтись. Это горе, эту потерю мы не имеем права причинять. Принадлежал ли Авраншский собор толпе, которая его разрушила, больше, чем он принадлежал нам, которые в скорби ходят взад и вперед над его фундаментом? Как и любое другое здание, которое бы ни принадлежало тем бандитам, которые совершают над ним насилие. Для толпы это так и должно быть всегда; не имеет значения, разъярена она или в сознательном безумии; бесчисленна или заседает в комитетах; люди, которые что-либо беспричинно разрушают, - это толпа, а архитектура всегда разрушается беспричинно. Красивое здание обязательно стоит той земли, на которой оно стоит, и так будет до тех пор, пока центральная Африка и Америка не станут такими же густонаселенными, как Миддлсекс; и при этом никакая причина не является веской в качестве основания для его разрушения. Если это когда-либо и имело значение, то уж точно не сейчас, когда место как прошлого, так и будущего слишком сильно занято в наших умах беспокойным и неудовлетворенным настоящим. Само спокойствие природы постепенно отнимается у нас; тысячи людей, которые когда-то в своем неизбежно длительном путешествии подверглись влиянию безмолвного неба и дремлющих полей, более действенному, чем предполагалось или признавалось, теперь несут с собой даже там непрекращающуюся лихорадку своей жизни; и по железным жилам, пересекающим границы нашей страны, бьются и текут огненные импульсы ее усилий, с каждым часом все горячее и быстрее. Вся жизненная сила сосредоточена по этим пульсирующим артериям в центральных городах; через страну, как через зеленое море, перекинуты узкие мосты, и нас отбрасывает все более тесными толпами к городским воротам. Единственное влияние, которое может хоть в какой-то мере *там* заменить влияние лесов и полей, - это мощь древней архитектуры. Не расставайтесь с ним ради официальной площади, или огороженной и озелененной аллеи, или красивой улицы, или открытой набережной. Гордость города не в этом. Предоставьте их толпе; но помните, что среди беспокойных стен наверняка найдутся такие, кто попросил бы найти им не эти места для прогулок, а какие-нибудь другие формы, которые были бы знакомы их взору: как он, который так часто сидел там, где солнце заходило с запада, чтобы любоваться линиями флорентийского купола, прочерченными на глубоком небе, или как те, его Хозяева, которые могли ежедневно видеть из своих дворцовых покоев места, где покоились их отцы, на пересечении темных улиц Вероны.

ГЛАВА VII.

СВЕТИЛЬНИК ПОСЛУШАНИЯ.

I. На предыдущих страницах я стремился показать, что каждая форма благородной архитектуры в некотором роде является воплощением государственного устройства, Жизни, истории и религиозной веры народов. Раз или два, делая это, я называл принцип, которому я бы сейчас отвел определенное место среди тех, которые направляют это воплощение; последнее место, не только как то, к чему склоняет его собственное смирение, но скорее как принадлежащее ему в аспекте венчающей благодати всего остального; я имею в виду принцип, которому Государство обязано своей стабильностью, Жизнь — своим счастьем, Вера - своим принятием, Творение - своим продолжением, - Послушание.

И не последним из источников более серьезного удовлетворения, которое я нашел в занятиях предметом, на первый взгляд лишь слегка затрагивающим серьезные интересы человечества, является то, что условия материального совершенства, к рассмотрению которых это подводит меня в заключение, служат странным доказательством того, насколько ложна концепция, насколько безумна погоня за тем предательским призраком, который люди называют Свободой; поистине, самым предательским из всех призраков; ибо самый слабый луч разума мог бы с уверенностью показать нам, что не только его достижение, но и само его существование было невозможно. Во вселенной нет ничего подобного. И никогда не может быть. У звезд этого нет; у земли этого нет; у моря этого нет; и мы, люди, имеем насмешку и подобие этого только для нашего самого тяжкого наказания.

В одном из самых благородных стихотворений¹⁷, по своей образности и музыке принадлежащем новейшей школе нашей литературы, писатель искал в облике неживой природы выражение той Свободы, которую, когда-то полюбив, он увидел среди людей в ее истинных красках тьмы. Но с какой странной ошибочностью интерпретации! поскольку в одной благородной строке своего обращения он опроверг предположения остальных и признал наличие подчинения, несомненно, не менее сурового, поскольку вечного? Как он мог поступить иначе? поскольку если существует какой-либо принцип, более широко, чем другой, исповедуемый каждым высказыванием, или более суровый, чем другой, запечатленный в каждом атоме видимого творения, то этот принцип - не Свобода, а Закон.

II. Энтузиаст ответил бы, что под Свободой он подразумевает Закон Свободы. Тогда зачем использовать единственное и неправильно понятое слово? Если под свободой вы подразумеваете обуздание страстей, дисциплину интеллекта, подчинение воли; если вы имеете в виду страх причинения вреда, стыд за совершение несправедливости; если вы имеете в виду уважение ко всем, кто находится во власти, и внимание ко всем, кто находится в зависимости; почитание добра, милосердие ко злу, сочувствие слабым; если вы имеете в виду бдительность во всех мыслях, умеренность во всех удовольствиях и настойчивость во всех трудах; если вы имеете в виду, одним словом, то Служение, которое определено в литургии английской церкви как совершенная Свобода, почему вы называете это тем же словом, под которым роскошь означает вседозволенность, а безрассудство - перемены; под которым плут подразумевает грабеж, а дурак равенство, под которым гордые подразумевают анархию, а злобные - насилие? Называйте это как угодно, только не так, но самое лучшее и верное - это Послушание. Повиновение, действительно, основано на своего рода свободе, иначе оно превратилось бы в

простое подчинение, но эта свобода предоставляется только для того, чтобы повиновение было более совершенным; и таким образом, хотя определенная свобода необходима для проявления индивидуальной энергии вещей, справедливость, приятность и совершенство всего этого заключаются в их Ограничении. Сравните реку, вышедшую из берегов, с той, что скована ими, и облака, которые рассеяны по всему небу, с теми, которые выстроены в шеренги и порядки ее ветрами. Так что, хотя сдержанность, крайняя и неумолимая, никогда не может быть приятной, это происходит не потому, что она сама по себе является злом, а только потому, что, будучи слишком сильной, она подавляет природу сдерживаемой вещи и таким образом противодействует другим законам, из которых состоит сама эта природа. И баланс, в котором заключается справедливость творения, находится между законами жизни и бытия в управляемых вещах и законами общего господства, которым они подчиняются; и приостановление действия или нарушение любого вида закона, или, буквально, беспорядок, эквивалентен болезни и синонимичен ей; в то время как увеличение чести и красоты обычно происходит на стороне сдержанности (или действия высшего закона), а не характера (или действия неотъемлемого закона). Самое благородное слово в каталоге общественных добродетелей - "Верность", а самое сладкое, чему люди научились на пастбищах дикой природы, - "Стадо".

III. И это еще не все; но мы можем заметить, что в точности пропорциональна величию вещей на шкале бытия полнота их подчинения установленным над ними законам. Гравитация действует на пылинку менее спокойно, менее мгновенно, чем на солнце и луну; и океан опускается и течет под влиянием, которого озеро и река не осознают. Точно так же и при оценке достоинства любого действия или рода занятий людей, возможно, нет лучшего критерия, чем вопрос "являются ли его законы строгими?" Ибо их суровость, вероятно, будет соизмерима с величием тех людей, чей труд она концентрирует или чьих интересов касается.

Следовательно, эта строгость должна быть исключительной в отношении того искусства, которое превосходит все другие, произведения которого наиболее обширны и распространены; которое требует для своей практики сотрудничества человеческих коллективов, а для своего совершенствования - настойчивости последующих поколений. И принимая во внимание также то, что мы ранее так часто наблюдали в Архитектуре, ее постоянное влияние на эмоции повседневной жизни и ее реализм, в противоположность двум родственным искусствам, которые по сравнению являются всего лишь изображением историй и снов, мы могли бы заранее ожидать, что обнаружим, что ее здоровое состояние и действия зависят от гораздо более суровых законов, чем у них; что свобода, которую они распространяют на работу индивидуального разума, будет ею отменена; и что, утверждая отношения, которые она поддерживает ко всему, что универсально важно для человека, она установит, своим собственным величественным подчинением, некоторые другие законы. подобие того, от чего зависят социальное счастье и власть человека. Следовательно, мы могли бы, не опираясь на опыт, заключить, что архитектура никогда не могла процветать, кроме как когда она подчинялась национальному закону, такому же строгому и столь же авторитетному, как законы, регулирующие религию, политику и социальные отношения; более того, даже более авторитетному, чем эти, потому что оба они способны к большему исполнению, как над более пассивной материей; и нуждаются в большем исполнении, как чистейший образец не того или иного закона, но общего авторитета всех. Но в этом вопросе опыт говорит громче, чем разум. Если и есть какое-то условие, которое, наблюдая за прогрессом архитектуры, мы видим отчетливым и общим; если среди противоположных свидетельств успеха, сопутствующих

противоположным совпадениям характеров и обстоятельств, можно постоянно и бесспорно делать какой-либо один вывод, то он таков: архитектура нации велика только тогда, когда она столь же универсальна и устоявшаяся, как и ее язык; и когда провинциальные различия в стиле представляют собой не что иное, как множество диалектов. Другие потребности вызывают сомнения: нации одинаково преуспевали в своей архитектуре во времена бедности и богатства; во времена войны и мира; во времена варварства и утонченности; при правительствах самых либеральных или самых произвольных; но это единственное условие было постоянным, это единственное требование, ясное везде и во все времена, что работа должна вестись в школе, что ни один индивидуальный каприз не должен обходиться без принятых типов и традиционных украшений или существенно изменять их; и что от коттеджа до дворца, от часовни до базилики, от садовой ограды до крепостная стена, каждый элемент и особенность архитектуры нации должны быть такими же общепринятыми, как ее язык или ее монета.

IV. Дня не проходит без того, чтобы мы не услышали, как наших английских архитекторов призывают быть оригинальными и изобрести новый стиль: примерно такой же разумный и необходимый призыв, как просить человека, у которого на спине никогда не было достаточно тряпья, чтобы защититься от холода, изобрести новый способ покроя пальто. Сначала подарите ему целое пальто, а потом пусть сам заботится о моде на него. Мы не хотим нового стиля архитектуры. Кому нужен новый стиль живописи или скульптуры? Но нам нужен какой-то стиль. Это на удивление не имеет большого значения, если у нас есть свод законов, и это хорошие законы, будь то новые или старые, иностранные или местные, римские или саксонские, нормандские или английские законы. Но очень важно, чтобы у нас был свод законов того или иного рода, и этот кодекс принимался и применялся от одной части острова к другой, а не один закон становился предметом судебного разбирательства в Йорке, а другой - в Эксетере. И точно так же не имеет значения ни один мраморный осколок, старая у нас архитектура или новая, но важно все, есть ли у нас архитектура, действительно так называемая, или нет; то есть, является ли архитектура, законы которой могли бы преподаваться в наших школах от Корнуолла до Нортумберленда, когда мы преподаем английскую орфографию и английскую грамматику, или архитектура, которую нужно изобретать заново каждый раз, когда мы строим рабочий дом или приходскую школу. Мне кажется, что в наши дни среди большинства архитекторов существует удивительное непонимание самой природы и значения Оригинальности и всего, в чем она состоит. Оригинальность в выражении не зависит от изобретения новых слов; ни оригинальность в поэзии - от изобретения новых приемов; ни в живописи - от изобретения новых цветов или новых способов их использования. Музыкальные аккорды, цветовая гармония, общие принципы расположения скульптурных масс были определены давным-давно и, по всей вероятности, не могут быть добавлены ни к чему другому, как и изменены. Допуская, что это возможно, такие дополнения или изменения в гораздо большей степени являются работой времени и множества людей, чем отдельных изобретателей. У нас может быть некто Ван Эйк, который будет известен как создатель нового стиля раз в десять столетий, но сам он проследит свое изобретение до какой-нибудь случайной игры на прощание или преследования; и использование этого изобретения будет полностью зависеть от народных потребностей или инстинктов того периода. Оригинальность не зависит ни от чего подобного. Человек, обладающий даром, возьмет на вооружение любой современный стиль, стиль своего времени, и будет работать в этом направлении, и будет в этом великолепен, и сделает все, что он в этом делает, таким свежим, как будто каждая мысль об этом только что сошла с небес. Я не говорю, что он не будет вольно обращаться со своими материалами или правилами.: Я не говорю, что

иногда его усилия или фантазии не будут вызывать странных изменений и в том, и в другом. Но эти изменения будут поучительными, естественными, несложными, хотя иногда и чудесными; к ним никогда не будут стремиться как к вещам, необходимым для его достоинства или независимости; и эти вольности будут подобны вольностям, которые великий оратор допускает в обращении с языком, не вызовом его правилам ради необычности; но неизбежными, нерасчетливыми и блестящими последствиями попытки выразить то, что язык без такого нарушения не смог бы. Могут быть моменты, когда, как я описал выше, жизнь искусства проявляется в его изменениях и в его отказе от древних ограничений: так происходит и в жизни насекомого; и существует большой интерес к состоянию как искусства, так и насекомого в те периоды, когда благодаря их естественному прогрессу и конституционной силе такие изменения вот-вот произойдут. Но поскольку это была бы неудобная и глупая гусеница, которая, вместо того чтобы довольствоваться гусеничной жизнью и питаться гусеничной пищей, всегда стремилась превратиться в куколку; и поскольку это была бы несчастная куколка, которая не спала бы по ночам и беспокойно ворочалась в своем коконе, пытаясь преждевременно превратиться в мотылька; так же несчастным и непроизводительным будет то искусство, которое, вместо того чтобы питаться пищей и довольствоваться обычаями, которых было достаточно для поддержки и руководства других искусств до него и подобных ему, борется с и беспокоится из-за естественных ограничений своего существования, и стремится стать чем-то иным, чем оно есть. И хотя благородство высших созданий заключается в том, чтобы предвкушать и отчасти понимать изменения, которые им назначены, готовясь к ним заранее; и если, как это обычно бывает с *назначенными* изменениями, они переходят в более высокое состояние, даже желая их и радуясь надежде на них, все же сила каждого создания, изменчивое оно или нет, заключается в том, чтобы на время успокоиться, довольствоваться условиями своего существования и стремиться только к тому, чтобы осуществить изменения, которых оно желает, в максимальной степени выполняя обязанности, для которых предназначено его нынешнее состояние. назначен и продолжается.

V. Следовательно, ни оригинальность, ни перемены, какими бы хорошими ни были и то, и другое, и обычно это самое милосердное и восторженное предположение по отношению к тому и другому, никогда не следует искать сами по себе и никогда не могут быть здоровыми путем какой-либо борьбы или восстания против общих законов. Мы не хотим ни того, ни другого. Уже известные формы архитектуры достаточно хороши для нас, и гораздо лучше, чем для любого из нас: и у нас будет достаточно времени подумать о том, чтобы изменить их к лучшему, когда мы сможем использовать их такими, какие они есть. Но есть некоторые вещи, без которых мы не только хотим, но и не можем обойтись; и без которых вся борьба и буйство в мире, более того, без которых весь настоящий талант и решимость Англии никогда не позволят нам обойтись: а это Послушание, Единство, Товарищество и Порядок. И все наши школы дизайна и комитеты вкусов; все наши академии и лекции, и журналистика, и эссе; все жертвы, которые мы начинаем приносить, вся правда, которая есть в нашей английской природе, вся сила нашей английской воли и жизнь нашего английского интеллекта, будут в этом вопросе столь же бесполезны, как усилия и эмоции во сне, если мы не удовлетворимся подчинением архитектуры и всего искусства, как и других вещей, английскому законодательству.

VI. Я говорю об архитектуре и всем искусстве; ибо я верю, что архитектура должна быть началом искусств, и что другие должны следовать за ней в свое время и порядке; и я думаю, что процветание наших школ живописи и скульптуры, в которых никто не будет отрицать жизнь, хотя многие и здоровье, зависит от нашей архитектуры. Я думаю, что все будет чахнуть, пока это

не возьмет на себя инициативу, и (я недумаю, но я заявляю об этом так же уверенно, как утверждал бы необходимость для безопасности общества понятливого и строго управляемого законного правительства) наша архитектура *будет* чахнуть, и это превратится в прах, пока не будет мужественно соблюдаться первый принцип здравого смысла и повсеместно не будет принята и внедряться универсальная система формы и мастерства. Могут сказать, что это невозможно. Может быть, и так - боюсь, что это так: я не имею никакого отношения к возможности или невозможности этого; я просто знаю и утверждаю необходимость этого. Если это невозможно, английское искусство невозможно. Немедленно откажитесь от него. Вы тратите на это время, деньги и энергию, и хотя вы истощаете столетия и сокровищницы и разбиваете ради этого сердца, вы никогда не поднимете это выше простого дилетантства. Не думайте об этом. Это опасное тщеславие, просто пропасть, в которой гений за гением будет поглощен, и она не закроется. И так будет и впредь, если с самого начала не будет сделан один смелый и широкий шаг. Мы не будем создавать произведения искусства из керамики и печатных материалов; мы не будем рассуждать об искусстве с помощью нашей философии; мы не наткнемся на искусство своими экспериментами, не создадим его своими фантазиями: я не говорю, что мы можем даже построить его из кирпича и камня; но в них для нас есть шанс, и другого нет; и этот шанс зависит от простой возможности получения согласия как архитекторов, так и публики на выбор стиля и его повсеместное использование.

VII. Насколько определенно его принципы должны быть поначалу ограничены, мы можем легко определить, рассмотрев необходимые способы преподавания любой другой отрасли общего знания. Когда мы начинаем учить детей письму, мы принуждаем их к абсолютному копиизму и требуем абсолютной точности в написании букв; по мере того как они овладевают общепринятыми способами буквального выражения, мы не можем помешать им прибегать к таким вариациям, которые согласуются с их чувствами, обстоятельствами или характерами. Итак, когда мальчика впервые учат писать по-латыни, от него требуется авторитет для каждого используемого им выражения; когда он овладевает языком, он может получить лицензию и чувствовать свое право делать это без какого-либо авторитета, и все же писать на латыни лучше, чем когда он заимствовал каждое отдельное выражение. Точно так же наших архитекторов нужно было бы научить писать в общепринятом стиле. Сначала мы должны определить, какие здания следует считать постройками Августа по их авторитетности; способы их возведения и законы пропорций должны быть изучены с самой тщательной тщательностью; затем различные формы и способы использования их украшений должны быть классифицированы и занесены в каталог, как немецкий грамматик классифицирует силу предлогов; и, руководствуясь этим абсолютным, неопровержимым авторитетом, мы должны приступить к работе, не допуская даже изменения глубины каветто или ширины скругления. Затем, когда наше зрение однажды привыкнет к грамматическим формам и расположению, а наши мысли - к выражению их всех; когда мы сможем естественно говорить на этом мертвом языке и применять его к любым идеям, которые мы должны выразить, то есть к любой практической цели жизни; тогда, и не раньше, может быть разрешена вольность; и индивидуальной власти будет позволено изменять или дополнять принятые формы, всегда в определенных пределах; особенно украшения могут быть сделаны предметами разнообразной фантазии и обогащены идеями, либо оригинальными, либо взятыми из других школ. И таким образом, со временем и в результате великого национального движения могло бы случиться так, что возник бы новый стиль, поскольку изменился бы сам язык; мы, возможно, стали бы говорить по-итальянски вместо латыни или по-современному вместо староанглийского; но это

было бы делом совершенно безразличным, и, кроме того, никакое решение или желание не могло бы ни ускорить, ни предотвратить. Единственное, чего в наших силах добиться и чего мы обязаны желать, - это какого-то единого стиля, а также такого понимания и применения его на практике, которые позволили бы нам приспособить его черты к особенностям каждого здания, большого или маленького, домашнего, гражданского или церковного назначения. Я уже говорил, что было несущественно, какой стиль был принят, поскольку речь шла о просторе для оригинальности, который допускало бы его развитие: однако это не так, когда мы принимаем во внимание гораздо более важные вопросы о легкости адаптации к общим целям и о симпатии, с которой тот или иной стиль был бы воспринят в народе. Выбор классики или готики, опять же используя последний термин в самом широком смысле, может быть сомнительным, когда речь идет о каком-то отдельном и значительном общественном здании; но я ни на мгновение не могу представить его сомнительным, когда речь идет о современном использовании в целом: я не могу представить себе ни одного архитектора, достаточно безумного, чтобы спроектировать вульгаризацию греческой архитектуры. Также не может быть рациональных сомнений в том, следует ли нам принять раннюю или позднюю, оригинальную или производную готику: если бы была выбрана последняя, это должна быть либо какая-то бессильная и уродливая деградация, как у нашего собственного тюдора, либо стиль, грамматические законы которого было бы почти невозможно ограничить или упорядочить, как у французского Flamboyant . Нам также запрещено перенимать стили, по сути инфантильные или варварские, какими бы титаническими ни были их зарождение или величие: такими как наш собственный нормандский, или ломбардско-романский. Я думаю, выбор будет лежать между четырьмя стилями: 1. Пизанский романский стиль; 2. Ранняя готика западноитальянских республик, продвинувшаяся настолько далеко и так быстро, насколько это позволяло нам наше искусство, к готике Джотто; 3. Венецианская готика в ее чистейшем проявлении; 4. Английский орнамент с самым ранним оформлением. Наиболее естественным и, возможно, самым безопасным выбором был бы последний, хорошо защищенный от возможности повторного перехода в перпендикуляр; и, возможно, обогащенный некоторым сочетанием декоративных элементов изысканно декорированной готики Франции, из которых в таких случаях было бы необходимо принять некоторые хорошо известные примеры, такие как Северная дверь в Руане и церковь Сен-Урбен в Труа, в качестве окончательных и ограничивающих авторитетов в области декора.

VIII. В нашем нынешнем состоянии сомнений и невежества нам почти невозможно представить внезапный расцвет интеллекта и фантазии, быстро растущее ощущение силы и удобства и, в собственном смысле, Свободы, которые такое благотворное ограничение мгновенно вызвало бы во всем круге искусств. Освобожденный от волнения и смущения, связанных со свободой выбора, которая является причиной половины неудобств мира; освобожденный от сопутствующей необходимости изучать все прошлые, настоящие или даже возможные стили; и получивший возможность благодаря индивидуальной концентрации и сотрудничеству огромной энергии проникать в глубочайшие секреты принятого стиля, архитектор обнаружил бы, что все его понимание расширилось, его практические знания были надежными и под рукой, а воображение игривым и энергичным, как у ребенка в саду, окруженном стеной, который сел бы и содрогнулся, если бы его оставили на свободе в саду. безлюдная равнина. Сколько и насколько ярко будут результаты во всех направлениях, представляющих интерес, не в искусстве только, но и к национальным счастьем и добродетелью, было бы так же трудно, *presconceive*, как может показаться экстравагантным для государства: но первая, пожалуй,

наименее, из них возрастает чувство товарищества между собой, а цементирование каждый Отечественной узы Союза, гордый и счастливый признанием нашей любви и сочувствия друг с другом, и наше желание во всем представить нашу себя в каждый закон, который будет способствовать продвижению интересов сообщества; барьер, кроме того, лучшая из мыслимых, в несчастное соперничество в верхних и средних классов, в домах, мебели и учреждениях; и даже проверить многое из того, что под ногами, больно в оппозиции религиозной стороны, соблюдая вопросах ритуала. Таковы, я говорю, были бы первые последствия. Экономия увеличилась в десять раз, как это могло бы быть благодаря простоте практики; бытовые удобства, не нарушенные капризами и ошибками архитекторов, не знающих возможностей используемых ими стилей, и вся симметрия и привлекательность наших гармоничных улиц и общественных зданий, занимают меньшее место в каталоге преимуществ. Но было бы простым энтузиазмом пытаться проследить их дальше. Я слишком долго терпел себя, чтобы пускаться в умозрительные рассуждения о потребностях, которые, возможно, у нас есть более неотложная и серьезная работа, чем удовлетворять, и о чувствах, восстановить которые в наших силах лишь при условии, что это возможно. Было бы несправедливо считать, что я не осознаю трудности того, что я предложил, или неважности всего предмета в сравнении со многими другими, которые привлекаются к нашим интересам и привлекаются к нашему рассмотрению бурным ходом нынешнего столетия. Но насколько это сложно и важно, пусть судят другие. Я ограничился простым утверждением о том, что, если мы хотим иметь архитектуру, мы ДОЛЖНЫ в первую очередь стремиться чувствовать и делать: но тогда нам может быть нежелательно иметь архитектуру вообще. Есть многие, кто считает, что это так; многие, кто многим жертвует ради этой цели; и мне жаль видеть, что их энергия растрачена впустую, а их жизни напрасно потревожены. Поэтому я изложил единственные способы достижения этой цели, не рискуя даже высказать мнение относительно ее реальной желательности. У меня есть свое мнение, и рвение, с которым я высказывался, возможно, иногда выдавало его, но я придерживаюсь его без уверенности. Я слишком хорошо знаю, какое неоправданное значение должно придавать изучению, которому следует каждый человек, в его собственных глазах, чтобы доверять моим собственным впечатлениям о достоинстве Архитектуры; и все же я думаю, что не могу совершенно ошибаться, считая ее по крайней мере полезной в смысле национального назначения. Меня укрепляет в этом впечатлении то, что я вижу, происходящее в данный момент среди государств Европы. Весь ужас, бедствие и смятение, которые угнетают иностранные народы, можно проследить среди других второстепенных причин, через которые Бог вершит над ними Свою волю, по простой причине того, что у них недостаточно дел. Я не закрываю глаза на бедствие среди их активистов; я также не отрицаю более близких и явно активных причин движения: безрассудства злодеев в лидерах восстания, отсутствия общих моральных принципов в высших классах и общего мужества и честности в главах правительств. Но сами эти причины в конечном счете прослеживаются до более глубокой и простой причины: безрассудство демагога, безнравственность среднего класса, изнеженность и вероломство знати прослеживаются во всех этих нациях до самой распространенной и плодотворной причины бедствий в семьях — безделья. Мы слишком много думаем в наших благотворительных усилиях, которые день ото дня умножаются и становятся все более тщетными, о том, чтобы улучшить людей, давая им советы и наставления. Мало кто примет ни то, ни другое: главное, что им нужно, - это занятие. Я не имею в виду работу в смысле получения хлеба, — я имею в виду работу в смысле умственного интереса; для тех, кто либо поставлен выше необходимости трудиться ради своего хлеба, или кто не будет работать, хотя должен. В настоящее время среди европейских народов накоплено огромное количество

праздной энергии, которую следовало бы направить на ремесла; есть множество праздных полудельменов, которым следовало бы быть сапожниками и плотниками; но поскольку они не будут ими до тех пор, пока могут себе это позволить, задача филантропа - найти им какое-нибудь другое занятие, кроме беспокойства правительств. Бесполезно говорить им, что они дураки и что в конце концов они сделают несчастными не только себя, но и других: если им больше нечего будет делать, они будут творить зло; а человек, который не хочет работать и у которого нет средств для интеллектуального удовольствия, так же наверняка станет орудием зла, как если бы он продал себя сатане целиком. Я сам достаточно посмотрел на повседневную жизнь молодых образованных людей Франции и Италии, чтобы объяснить, как она того заслуживает, глубочайшие национальные страдания и деградацию; и хотя по большей части наша торговля и наши естественные привычки к трудолюбию предохраняют нас от подобного паралича, все же было бы разумно подумать, настолько ли хорошо рассчитаны формы занятости, которые мы в основном принимаем или продвигаем, чтобы улучшить и возвысить нас.

Мы только что потратили, например, сто пятьдесят миллионов, которыми заплатили людям за то, что они копали землю в одном месте и переносили ее в другое. Мы сформировали большой класс людей, железнодорожных землекопов, особенно безрассудных, неуправляемых и опасных. Кроме того, мы сохранили (давайте сформулируем преимущества как можно точнее) ряд железных литейщиков на нездоровой и болезненной работе; мы развили (это, по крайней мере, хорошо) очень большую механическую изобретательность; и мы, в конце концов, достигли способности быстро перемещаться с одного места на другое. Тем временем у нас не было никакого умственного интереса или озабоченности операциями, которые мы предпринимали, но мы были предоставлены обычной суете и заботам нашего существования. Предположим, с другой стороны, что мы потратили бы те же суммы на строительство красивых домов и церквей. Мы бы сохранили такое же количество людей, но не для вождения тачек, а для занятий сугубо техническими, если не интеллектуальными, занятиями, и те, кто был более сообразителен среди них, были бы особенно счастливы на этом поприще, поскольку в нем было бы место для развития их фантазии и оно направляло бы их к тому наблюдению за красотой, которое, связанное со стремлением к естествознанию, в настоящее время составляет удовольствие многих наиболее сообразительных производственных работников. Что касается механической изобретательности, то, я полагаю, для строительства собора требуется по меньшей мере столько же, сколько для прокладки туннеля или изобретения локомотива: следовательно, мы должны были бы развить столько же науки, в то время как к выигрышу добавился бы художественный элемент интеллекта. Тем временем мы сами стали бы счастливее и мудрее благодаря тому интересу, который мы проявили бы к работе, в которой мы были лично заинтересованы; и когда все было сделано, вместо весьма сомнительного преимущества возможности быстро перемещаться с места на место, мы получили бы определенное преимущество в виде большего удовольствия от остановки дома.

IX. Существует множество других, менее емких, но более постоянных каналов расходов, столь же спорных в своей благотворной направленности; и у нас, возможно, недостаточно привычки интересоваться в отношении какой-либо конкретной формы роскоши или любого обычного жизнеустройства, является ли работа, которую она дает работнику или иждивенцу, такой же здоровой и подходящей, какую мы могли бы обеспечить ему в противном случае. Недостаточно обеспечить людей абсолютным пропитанием; мы должны думать об образе жизни, которого требуют наши требования; и стараться, насколько это возможно, удовлетворить все наши потребности таким образом, чтобы их удовлетворение могло не только прокормить, но и

поднять бедняков. Гораздо лучше давать работу, которая выше человеческих сил, чем воспитывать мужчин быть выше своей работы. Можно усомниться, например, в том, что привычка к роскоши, требующая большого числа слуг, является полезной формой расходов; и более того, являются ли занятия, которые имеют тенденцию расширять класс жокеев и грумов, филантропической формой умственного занятия. Итак, еще раз подумайте о большом количестве людей, чья жизнь занята в цивилизованных странах огранкой драгоценных камней. Таким образом достигается большая ловкость рук, терпение и изобретательность, которые просто сгорают в пламени тиары, не принося, насколько я вижу, никакого удовольствия тем, кто носит ее или кто созерцает, и никоим образом не компенсируя потерю жизни и умственных сил, связанных с занятием рабочим. Он был бы гораздо здоровее и счастливее, если бы занимался резьбой по камню; определенные качества его ума, для которых нет места в его нынешней профессии, проявились бы в более благородной форме; и я полагаю, что большинство женщин в конце концов предпочли бы удовольствие от того, что построили церковь или внесли свой вклад в украшение собора, гордости носить определенное количество адаманта на своем лбу.

Х. Я бы охотно продолжил эту тему, но у меня есть некоторые странные представления о ней, которые, возможно, разумнее не излагать расплывчато. Я довольствуюсь окончательным подтверждением того, что было сказано на протяжении всех предыдущих страниц, а именно: какой бы ранг или важности были приписаны их непосредственному предмету, по крайней мере, есть некоторая ценность в аналогиях, которые нам преподнесло это исследование, и некоторые наставления в частом упоминании их самых обычных потребностей о могущественных законах, в смысле и рамках которых все люди являются Строителями, которые каждый час видят, как укладывают солому или камень.

Я делал паузу, не раз и не два, пока писал, и часто проверял ход того, что в противном случае могло бы показаться назойливым убеждением, поскольку меня посещала мысль, как скоро вся архитектура может оказаться тщетной, за исключением той, что сделана не руками. Есть что-то зловещее в этом свете, который позволил нам с презрением оглядываться назад на века, среди прекрасных остатков которых мы блуждали. Я мог бы улыбнуться, когда слышу обнадеживающее ликование многих по поводу новых достижений мировой науки и энергии мирских усилий; как будто мы снова оказались в начале времен. На горизонте гремит гром, так же как и рассвет. Солнце взошло над землей, когда Лот вошел в Сигор.

Примечания

Примечание I.

Страница 21.

"С египтянином-идолопоклонником".

Вероятность действительно незначительна в сравнении, но *есть* вероятность, тем не менее, и тот, который ежедневно растет. Я надеюсь, что никто не подумает, что я недооцениваю опасность такого сочувствия, хотя я легкомысленно отзываюсь о его вероятности. Я уверен в центральной религиозной организации английского и шотландского народов, которая не

только не запятнана латинизмом, но и непоколебимо враждебна ему: и, какими бы странными и быстрыми ни казались распространение среди нас протестантской ереси и победа папистов, я уверен, что в живой вере этой нации есть барьеры, которые ни один из них не может преодолеть. Однако эта уверенность заключается лишь в окончательной верности немногих, а не в безопасности нации от греха и наказания за частичное отступничество. И то, и другое, действительно, в какой-то мере уже было совершено и перенесено; и, выражая мою веру в тесную связь страданий и бремени, которые в настоящее время несут массы людей, с поощрением, которое в различных направлениях оказывалось папистам, не позволяйте называть меня суеверным или иррациональным. Никто никогда не был более склонен, чем я, как в силу природных предрасположенностей, так и благодаря многочисленным узам раннего общения, сочувствовать принципам и формам римской церкви; и в ее дисциплине есть многое, что я мог бы добросовестно и с сочувствием любить и отстаивать. Но, признавая эту силу любовных предрассудков, я, конечно, подтверждаю большее уважение к моей твердо выраженной вере в то, что вся доктрина и система этой Церкви в полном смысле антихристианская; что ее лживая и идолопоклонническая Сила - это самая темная чума, которая когда-либо была призвана навредить Земле; что все те стремления к единству, товариществу и всеобщему послушанию, которые были корнем наших последних ересей, столь же ложны по своим основаниям, сколь и фатальны по своему завершению; что мы никогда не сможем иметь ни малейшего общения с носителями этого ужасного учения. Лгать и жить; что нам не на что рассчитывать от них, кроме вероломной враждебности; и что, в точности пропорционально суровости нашей разлуки с ними, будут не только духовные, но и мирские благословения, дарованные Богом этой стране. Насколько тесным до сих пор было соответствие между степенью сопротивления романизму, отмеченной в наших национальных актах, и честью, которой эти акты были увенчаны, было достаточно доказано в коротком эссе писателя, чьи исследования влияния религии на судьбы наций были исключительно серьезными и успешными, — писателя, вместе с которым я искренне и непоколебимо верю, что Англия никогда больше не будет процветать, и что честь ее оружия будет запятнана, и ее коммерция загублена, и ее национальный характер унижен, пока романист не будет изгнан из места, которое нечестиво было присвоено. уступила ему среди своих законодателей. "Какова бы ни была участь тех, для кого ошибка - это наследство, горе тому человеку и людям, для которых это усыновление. Если Англия, свободная превыше всех других наций, выдержавшая на ее глазах испытания, охватившие Европу пожарами и резней, и просвещенная полнейшим знанием божественной истины, откажется от верности договору, по которому были даны эти несравненные привилегии, ее осуждение не продлится долго. Она уже сделала один шаг, полный опасности. Она совершила величайшую ошибку, приняв это за чисто политический вопрос, который на самом деле был чисто религиозным. Ее нога уже висит над краем пропасти. Это должно быть отменено, иначе империя - всего лишь название. В тучах и мраке, которые, кажется, сгущаются над всей политикой человечества — в нарастающих беспорядках в Европе и лихорадочном недовольстве внутри страны — может быть даже трудно разглядеть, где еще жива сила, способная вновь восстановить упавшее величие конституции. Но в искренности заключены могущественные средства; и если для неверующих и отчаявшихся никогда не было совершено чуда, страна, которая поможет себе сама, никогда не останется без помощи Небес" (Исторические очерки преподобного доктора Кроли, 1842). Первое из этих эссе, "Англия - крепость христианства", я самым серьезным образом рекомендую к размышлению тем, кто сомневается в том, что Божество налагает особое наказание на все национальные

преступления и, возможно, из всех подобных преступлений самое непосредственное - на предательство Англией истины и веры, которые ей были доверены.

Примечание II.

Страница 25.

"Не дар, а отдача."

В последнее время большое внимание уделяется теме религиозного искусства, и теперь мы располагаем всевозможными его интерпретациями и классификациями, а также ведущими фактами его истории. Но самый главный вопрос из всех, связанных с этим, остается полностью без ответа: какую пользу это принесло настоящей религии? Нет предмета, которому я был бы так рад, если бы было начато серьезное и добросовестное расследование, как этому; расследование, предпринятое не с художественным энтузиазмом и не из монашеского сочувствия, а упорно, безжалостно и бесстрашно. Я люблю религиозное искусство Италии так же, как и большинство мужчин, но есть большая разница между любовью к нему как к проявлению индивидуальных чувств и отношением к нему как к инструменту общественного блага. У меня недостаточно знаний, чтобы составить хотя бы тень мнения по этому последнему пункту, и я был бы весьма признателен любому, кто предоставил бы мне возможность сделать это. Как мне кажется, необходимо рассмотреть три отдельных вопроса: первый: каково было влияние внешнего великолепия на подлинность и серьезность христианского богослужения? второй: какая польза от живописного или скульптурного изображения в передаче христианских исторических знаний или возбуждении нежного воображения? в-третьих, каково влияние практики религиозного искусства на жизнь художника?

Отвечая на эти вопросы, мы должны были бы отдельно рассмотреть каждое побочное влияние и обстоятельство; и, путем самого тонкого анализа, отделить реальное воздействие искусства от последствий злоупотреблений, с которыми оно было связано. Это мог сделать только христианин; не человек, который влюбился бы в приятный цвет или милое выражение лица, но который искал бы истинную веру и последовательную жизнь как цель всего остального. Этого еще никто не делал, и этот вопрос остается предметом тщетных и бесконечных споров между партиями с противоположными предрассудками и темпераментами.

Примечание III.

Страница 26.

"К сокрытию того, что действительно хорошо или великодушно".

Меня часто удивляло предположение, что романизм в его нынешнем состоянии мог либо покровительствовать искусству, либо извлекать из него выгоду. Благородно расписанные окна церкви Святого Маклу в Руане и многих других церквей Франции полностью закрыты за алтарями огромными позолоченными деревянными солнечными балками с вкраплениями херувимов.

Примечание IV.

Страница 33.

"С разным рисунком узоров в каждом".

Я, конечно, не рассматривал семьсот четыре узора (по четыре в каждой нише), чтобы быть уверенным, что ни один из них не похож; но они имеют вид постоянных вариаций, и даже розы подвесок на крышах небольших ниш с пазами имеют разные узоры.

Примечание V.

Страница 43.

"Яркие следы последних и наиболее деградировавших форм."

Мистер Уэвелл заметил, что они образуют фигуру флер-де-лис, которая в ажурных полосах всегда является признаком самого низкопробного блеска. Он встречается в центральной башне Байе, очень богато украшает контрфорсы церкви Сен-Жерве в Фалезе и небольшие ниши некоторых внутренних построек в Руане. И не только башню Сент-Уэн переоценивают. Его неф представляет собой примитивную имитацию ранней готики эпохи расцвета; ниши на его опорах - это варварство; в потолке нефов проходит огромная квадратная шахта, поддерживающая опоры нефа, самый уродливый нарост, который я когда-либо видел на готическом здании; узоры нефа самые безвкусные и блекло-яркие; узоры верхнего этажа трансепта представляют собой необычайно искаженное состояние перпендикуляра; даже искусно сделанная дверь южного трансепта для своего прекрасного периода экстравагантна и неудобоварима. почти гротескный по своему слоению и подвескам. В церкви нет ничего по-настоящему прекрасного, кроме хора, светлого трифория и высокого клироса, круга восточных часовен, деталей скульптуры и общей легкости пропорций; эти достоинства в наибольшей степени подчеркиваются свободой церковного корпуса от всяких обременений.

Примечание VI.

Страница 43.

Сравните "Илиаду" Σ. 1. 219 с "Одиссеей" Ω. 1. 5-10.

Примечание VII.

Страница 44.

"Не допускает использования железа в качестве конструкционного материала."

Разве что в благородном храме Марса Чосера.

"И к югу от холма под наклоном,
Там стоял храм Марса, всемогущий,

Весь сделанный из обожженной стелы, входная часть которой
Была длинной и прямой, и на нее приятно было смотреть.
И тут пришла ярость и взмахнула тисками,
Которые заставили подняться все ворота.
В доре сияло северное сияние,
Ибо окон на стене не было ни одного,
Из-за которых люди могли бы различить какой-либо свет,
Вся дора была из атаманта вечного,
Сжатого в комок
С иреном крепким, и для придания ей прочности,
Каждая опора храма, которую нужно поддерживать,
Была тонно-белой, из иреня яркого и светлого."

Повесть о рыцаре.

Кстати, прямо перед вами - изысканное произведение архитектурного колорита:

"А к северу, в башенке на стене,
из белого алебастра и красного коралла,
Богатая оратория, которую стоит посмотреть,
В честь Дианы Честитийской".

Примечание VIII.

[Страница 44.](#)

"Строители Солсбери".

"Этот способ скрепления стен железом вместо того, чтобы делать их из того вещества и формы, при которых они естественным образом удерживаются на своей опоре, противоречит правилам хорошей архитектуры не только потому, что железо подвержено коррозии, но и потому, что он ошибочен, поскольку в металле неравные прожилки, некоторые места одного и того же бруска в три раза прочнее других, и все же все они добротны на вид". Обзор Солсберийского собора в 1668 году, сделанный сэром К. Реном. Что касается меня, я думаю, что лучше обить башню железом, чем поддерживать ложный купол кирпичной пирамидой.

Примечание IX.

[Страница 60.](#)

Таблица III.

На этой табличке рисунки 4, 5 и 6 представляют собой застекленные окна, но рис. Рис. 2 - открытый фонарь колокольни, а цифры 1 и 3 - в трифории, последняя также заполнена, на центральной башне Кутанса.

Примечание X.

Страница 94.

"Орнаменты трансептных башен Руана".

Читатель не может не заметить приятности как простого сочетания теней, которая особенно характерна для "священного трилистника". Я не думаю, что элемент слоистости был достаточно подчеркнут в его тесной связи с мощью готической работы. Если бы меня спросили, что было самой отличительной чертой его совершенного стиля, я бы сказал - Трилистник. Это сама его душа; и я думаю, что самая прекрасная готика всегда формируется на простых и смелых ее элементах, расположенных между глухой стрельчатой аркой, с одной стороны, и перегруженной подпругой аркой, с другой.

Примечание XI.

Страница 95.

"И выровненные каменные выступы."

Табличка представляет собой одно из боковых окон третьего этажа Палаццо Фоскари. Он был нарисован с противоположной стороны Большого канала, и поэтому линии его ажуров даны такими, какими они кажутся на некотором расстоянии. На нем изображены только сегменты характерных четырехлистников центральных окон. Путем измерения я обнаружил, что их конструкция чрезвычайно проста. Внутри большого круга нарисованы четыре круга, соприкасающиеся друг с другом. Затем к каждой противоположной паре проводят две касательные линии, заключающие четыре круга в полый крест. Внутренняя окружность, проведенная через пересечения окружностей по касательной, усекает острия.

Примечание XII.

Страница 124.

"На равные вертикальные части."

Не совсем так. Между сторонами этажей есть различия, частично случайные (или, по крайней мере, вынужденные попыткой архитектора восстановить вертикаль); верхний и нижний этажи выше остальных. Однако существует очевидное равенство между пятью из восьми уровней.

Примечание XIII.

Страница 133.

"Никогда не рисуйте столбцы вертикальными линиями."

Однако следует отметить, что любой узор, который дает противоположные линии в своих частях, может быть расположен по линиям, параллельным основной структуре. Таким образом, ряды ромбов, похожие на пятна на спине змеи или кости осетра, изысканно нанесены как на вертикальные, так и на спиральные колонны. Самые прекрасные образцы такого убранства, которые я знаю, - это колонны монастыря Святого Иоанна Латеранского, недавно

проиллюстрированные мистером Дигби Уайаттом в его самой ценной и достоверной работе по античной мозаике.

Примечание XIV.

Страница 139.

На обложке этого тома читатель найдет очертания фигур того же периода и характера, найденных на полу Сан-Миниато во Флоренции. Я должен поблагодарить его дизайнера, мистера У. Гарри Роджерса, за его разумное расположение элементов и изящную адаптацию связующего арабеска. (Штамп на матерчатой обложке лондонского издания.)

Примечание XV.

Страница 169.

"Цветы потеряли свой свет, река - свою музыку."

Но не весь их свет и не вся их музыка. Сравните современных художников, том ii. раздел 1. глава iv. РАЗДЕЛ 8.

Примечание XVI.

Страница 181.

"Работы художников эпохи Перида."

Впервые на эту субординацию обратил мое внимание друг, чьи глубокие познания в греческом искусстве, я надеюсь, не всегда будут использоваться исключительно в интересах его друзей: мистер К. Ньютон из Британского музея.

Примечание XVII.

Страница 188.

"В одном из благороднейших стихотворений."

"Ода Франции" Кольриджа:

"Вы, облака! они плывут высоко надо мной и останавливаются,
Чей безудержный марш не под силу контролировать ни одному смертному!
Вы, Океанские волны! куда бы вы ни катились,
Подчиняйтесь только вечным законам!
Вы, Леса! которые слушают пение ночных птиц.
На полпути гладкий и опасный склон откинулся,
За исключением тех случаев, когда ваши собственные властные ветви, раскачиваясь,
Создавали торжественную музыку ветра!
Где, подобно человеку, возлюбленному Богом,
Сквозь мрак, по которому никогда не ступала нога дровосека,

Как часто, преследуя святые фантазии,
Я прокладываю Свой лунный путь среди цветущих сорняков,
Вдохновленный, за гранью безумия,
каждой грубой формой и диким непобедимым звуком!
О вы, шумящие волны! и О вы, высокие Леса!
И О вы, Облака, что парили высоко надо мной!
Ты, восходящее Солнце! ты, голубое ликующее Небо!
Да, все, что есть и будет бесплатным!
Засвидетельствуйте мне, где бы вы ни были,
С каким глубоким благоговением я все еще поклонялся
духу божественной Свободы".

Благородный стих, но ошибочная мысль: противопоставьте Джорджу Герберту:—

"Пренебрегай теми, кто говорит посреди своего болезненного здоровья: "
Ты живешь по правилам. Что не так, кроме человека?
Дома строятся властью и государствами.
Соблазни верное солнце, если сможешь,
С его линии эклиптики; помани небо.
Значит, тот, кто живет по правилам, водит хорошую компанию.

"Кто не следит за собой, тот расслаблен,
И сгниет в ничто при следующей большой оттепели;
Человек - это хранилище правил: хорошо сколоченная колода,
Каждая посылка которой соответствует закону.
Не теряй себя и не давай волю своему настроению;
Бог дал тебе их под замком".

СНОСКИ:

[A] Чрезмерная задержка с появлением этого дополнительного тома, действительно, была вызвана необходимостью, которую испытывал сам автор, получить как можно больше записей о средневековых зданиях в Италии и Нормандии, находящихся в настоящее время в процессе разрушения, прежде чем это разрушение будет завершено Реставратором или Революционером. В последнее время все его время было занято тем, что он делал рисунки с одной стороны зданий, которые каменщики сносили с другой; он также не может пока выделить время для публикации заключения "Современных художников"; он может только пообещать, что задержка с публикацией не будет вызвана какой-либо ленью с его стороны.

[B] 2 Сэм. xxiv. 24. Deut. xvi. 16, 17.

[C] Мал. i. 8.

[D] Лам. ii. 11. 2 Царств xvii. 25.

[E] Номер. xxxi. 54. Psal. lxxvi. 11.

[F] Иоанн xii. 5.

[G] Мод. Художники, Часть I. Раздел 1, глава 3.

[H] Впредь, для удобства, когда я называю какой-либо кафедральный город таким образом, пусть будет понятно, что я говорю о его кафедральном соборе.

[I] Литература изящных искусств.—Эссе о барельефе.